

The book cover features a central abstract painting with a dark, swirling background. A prominent, jagged, light blue and green shape, resembling a rock or a piece of coral, is positioned on the left. To its right, a large, textured, greyish-white shape, possibly representing a cloud or a piece of fabric, dominates the center. In the upper left, a bright red, curved shape, like a ribbon or a piece of fabric, adds a vibrant touch. The entire composition is framed by a wide, ornate border in a deep blue color, decorated with intricate, golden-yellow floral and scrollwork patterns. The title and author's name are printed in a classic, serif font in a golden-yellow color, centered over the lower half of the painting.

O CULTIVAR DAS IMAGENS

VANNIE GAMA

O Cultivar das Imagens

Processos artísticos do inverno de 2019 ao outono de 2022.

Vannie Gama

Sumário

Prólogo.....	4
Experimentações amorfas: dilema das formas	10
Afigurações do Tempo	47
Imagem-papel.....	145
Espaço-Ser.....	178
Happening: 59 Minutos Inúteis	204
Primeiros passos no Antropoceno.....	212
Apêndice	236
Meditações do Presente.....	237
Som-Imagem infinitiva	247
Lissimu dza Mbira	257
Experimentações em Fusion-Art	263
O Estado das Coisas	267
Chibi.....	282

Prólogo

A presente obra é dedicada a reunir escritos processuais e meditações acerca de temas e contextos que originaram as principais séries de objetos artísticos das quais me dediquei em desenvolver nos anos de 2019, 2020, 2021 e início de 2022. Esta obra fora redigida entre outubro de 2021 e março de 2022, compilando e revisando escritos permeados pelas questões vividas na contemporaneidade brasileira e global – no que pôde ser vivido pelo meio digital. Experimentações teóricas exploratórias relevantes para séries que não se concluíram também vieram a compor o ato de ter cultivado imagens em sua materialidade nos últimos três anos de meu ateliê, por tanto, “O cultivar das imagens” é um livro aberto a pensamentos inconclusivos, obras de arte igualmente inacabadas, em contraste com obras finalizadas em seu corpo visual, é registro do tempo que vivi em isolamento social durante a pandemia de COVID-19, em suma.

Deste modo, gostaria de apresentar ao longo do texto a contextualização geral desta obra e das séries que serão tratadas nesta coletânea, a você, leitora, leitor e leitor, pois o convite a explorar estas páginas é pela apresentação, conhecimento do que se passa entre imagens construídas por um grão de uma realidade particular. O recorte das obras foi elaborado do período pré-pandêmico ao “pós-pandêmico”, do ano de 2019 onde o mundo jamais poderia prever o que iria se seguir nos próximos dois anos, até as primeiras obras fora de contexto pandêmico, em março de 2022. Um período de genocídios, perdas irreparáveis, crises na liberdade¹ de imprensa e na administração pública do Brasil, perda de empregos e cenários econômicos declinando diariamente, fazendo da sobrevivência de centenas de milhares de pessoas um esforço descomunal.

O contexto das vendas que vestíamos por meses sem saber quando aquilo iria acabar, do início da pandemia anunciada no início de 2020, a cada mês em que achávamos que as coisas voltariam ao “normal”, é destrinchado a

¹ Onde recomendo a leitura de “In the ruins of NeoLiberalism – The rise of antidemocratic politics in the west ” (2018) pela cientista política Wendy Brown.

cada obra de arte apresentada, como que fragmentos de diários entre vida e fazer artístico. A esperança que nos imobilizava, sem sermos coordenados ao que fazer, como reconstruir ou modificar nossos planos de vida – a redução de vidas em números subnotificados, cada um destes fatores e incontáveis outros compunham os ambientes críticos que enfrentávamos.

Passamos por esses momentos e a arte muda com eles e conosco, a arte que podemos fazer com o que temos e com as mudanças que se manifestam no ambiente para além da janela e para dentro do ser. As obras aqui compreendem então o período entre meus 22 e 24 anos de idade enquanto um artista não-binário residente no Estado de São Paulo no Brasil. Jamais inteiramente só neste período, graças às pessoas as quais conseguimos manter um contato, querida família que escolhemos para nós e felizes acasos que nos acometem. A interação social possível não por cartas como em outros momentos da história, mas pelo meio ambiente virtual, que fora quase um refúgio para nossos compartilhamentos aflitos e para as imaginárias engrenagens dos nichos sociais continuarem a sustentar alguns sistemas: a forma de trabalhar, de estudar, de consumir, as crises de informação, tudo colocado em xeque com grande audiência através destes dois anos de pandemia com estágios de lockdown e quarentenas ao redor do mundo.

O enfoque do registro presente vence à escrita teórica cirúrgica, filosófica verificada e metodologicamente segura, ou mesmo tecnicamente conclusiva, em que existem defesas fervorosas às perspectivas de pesquisa: do contrário, raros são os momentos em que podemos nos aproximar de certos habitats e observá-los, como funcionam e como funcionaram por um período de tempo com certo distanciamento e liberdade. As páginas que você percorrerá são, assim, desprovidas de verdades e verticalizações, mas embebidas em experiências de processos criativos e pensamentos que geraram as imagens que certamente, são diálogos abertos a interpretação de cada pessoa que as visitar.

É a experiência da construção da cultura individual e de sua possibilidade ao compartilhando para com a cultura coletiva, que toma forma em algo sensível enquanto percepção para um meio interior e exterior, como acontece com o objeto artístico. Ao despedir-se das imagens destes objetos, quando partem da idealização à sua forma independente – pois são todas representações daquilo que já não se pode ver, ou que você vê quando elas se lançam contra

seus sentidos² – é que se apresentam ao longo dos procedentes capítulos soterramentos pelas tempestades de areia das consequências do real – Aquilo que tange a experiência de um indivíduo – sob inícios e fantasiosas intenções existentes na ânsia de finalização, observação e análise de uma porção de vida. Destes soterramentos emergem biomas de fenômenos expansivos, sempre passíveis de serem perpassados, transcorridos, desfiados, recompostos. Aqueles estáticos elementos da apresentação de obras e contextos controlados em começo, meio e fim, já não cabem então à estas diversas figuras dos navegares curiosos e turbulentos da juventude artística.

A motivação desta coletânea se deu por duas experiências constantes em minha vida: O fato de passar meses desenvolvendo projetos em diferentes camadas interativas e vê-los reduzidos a sua imagem enquanto “resultado”, sem qualquer chance de se apresentarem profundamente em seu processo original – pois, talvez pela idade, pouco me acometia a responsabilidade em vocalizar estes trabalhos para além de suas notas de desenvolvimento resguardadas em cadernos ou compartilhadas apenas em exibição e conversas reservadas – e pela necessidade em apresentar um processo que reflete algumas questões de seu próprio tempo para além da obra: são esses breves contextos sociais das quais vivemos, o aspecto indissociável de vida e arte que é carne mesmo das obras talvez ditas mais abstratas e incompreensíveis enquanto figura e representação.

O contexto em que foram desenvolvidas, geralmente processos de meses a fio, se refletem no momento de execução e no momento futuro, este novo agora, de observação para este espaço passado. O estigma da arte, da ciência e das mirabolantes questões da filosofia enquanto antíteses do que é vivo e presente, podem ser descascados e esculpido em algo tangente ao sociocultural e político se assim o fizermos, se nós, pessoas que criam, nos dispormos a apresentar nossas associações, opiniões e presenças no cotidiano da sociedade, pois assim o somos: integrantes dela, aspirantes e expirantes de sua influência que nos moldou em primeiro lugar, que nos contamina com a vontade de agir.

Ademais, esta obra busca trazer uma forma de linguagem neutra parcial, isto é, o uso de artigos e pronomes neutros com o uso do “e” na versão em português que substitui a generalização de terminações em “o” em adjetivos utilizados coletivamente ou outros momentos gramáticos que presumem a definição de gênero de pessoa. Justifico esta tentativa pois compreendo, para

² O que nos vê, e o que há de nos olhar? – As obras de G. Didi-Huberman, em especial, “ O que vemos vê e o que nos olha” (1998) - “*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*” (1992) – conjunto com “Que Emoção! Que emoção?”(2012)., são leituras recomendadas para ampliação desta obra.

além de ser uma pessoa transsexual não-binária, mas pelo ativismo dos direitos de igualdade de gênero, em que é parte de minha responsabilidade enquanto simplesmente, ser contemporâneo, me posicionar de forma prática ao tópico. Não é irrelevante ou inofensivo generalizar por conta das meras “normas da linguagem” um grupo de pessoas com a terminação masculina. A representatividade molda a sociedade e seus costumes, suas opressões e jogos de poder. Escravizações, por exemplo, são possíveis (ainda problemáticas na contemporaneidade) dado um sistema que possui um conjunto de medidas estruturais para o controle de um determinado grupo que é possível pela afirmação e verificação (como uma certa forma de apoio subjacente) de outros grupos sociais pela informação e comunicação desta política em sistema. Quero dizer, durante milênios as mulheres foram representadas pelo “Homem e suas façanhas”, onde todo espaço literário se esforçava em afastá-las do pertencimento, e para além do pertencimento, da construção do conhecimento e da tomada de decisão referentes à sociedade das quais representam a metade – e não a minoria. Escolher se dirigir ao ser humano enquanto “as pessoas” ao invés de “aos homens”, ou “a sociedade” e “a humanidade” ao invés de “aos homens” é essencial para lembrar que não são apenas os homens que constroem a sociedade e seus valores, onde o protagonismo, a tomada de decisão, e a equanimidade podem enfim substituir a escravização, a objetificação e do apagamento de gênero – A própria “imaculada linguagem” nos armou de alternativas para moldar seu futuro.

Compreendo, porém, que existem diferentes sistemas de linguagem neutra e por isso, ao mesmo tempo que me comprometo a tentativa de redigir uma obra parcialmente neutra, entendo não estar seguindo um sistema previamente estruturado e por tanto, eficaz. Procurando alternativas na estrutura de uma frase ao invés do absoluto uso do “e” para se dirigir a todos os gêneros será uma tentativa de exercício do compreensível à vocês, leitores, e para mim, que uso a linguagem neutra em meu dia-a-dia verbal. Para vocês, queridos leitores masculinos – cisgêneros e transgêneros – peço que busquem se sensibilizar para com a questão da linguagem inclusiva, pois, nesta obra, todes estarão em mesma posição, com cordialidade e o convite para se sentirem bem-vindes a cada palavra dirigida a vocês, pois, a dirigirei a todes, simultaneamente. Para aqueles que seguem outros modelos de linguagem neutra, gostaria de expressar a admiração que possuo por todos emergentes sistemas de linguagem neutra e suas propostas, embora naturalmente não conheça a todas as possibilidades apresentadas nestes anos de 2020. E lamento, caso minha

maneira de incluir uma linguagem neutra parcial nesta primeira obra, possa parecer demasiadamente homogênea e simplista para muitos.

Redigir o “Cultivar das Imagens” desta forma é colaborar a uma nascente mais acessível do que a atual escrita formal com o sacrifício à norma culta tradicional. Não sendo assim um livro dos homens, pelo culto do homem a favor do homem, do tal do artista e sua obra, mas um livro humano, pelo culto da mente humana a favor de uma sociedade, de artistas e suas obras. Compreendo assim que esta maneira de escrita possa vir a não ser apreciada por diversos leitores, e até mesmo críticos da plasticidade da linguagem, porém, enquanto pessoa não-binária que cresceu lendo livros sobre homens e seus poderes, o que também não me agradava ao ver que mulheres eram subjugadas a todo texto e suas histórias – Ou chamadas de loucas por grandes cânones científicos e literários em geral – posso assegurar que, caso decida continuar a leitura, ainda conseguirá compreender o texto, pois nós, as outras pessoas, também compreendíamos e não possuíamos a escolha até então.

Esta não é uma outra forma cruel de leitura, uma penalização à história da escrita ou mesmo uma obra que visa ditar que todas as obras devam ser em linguagem neutra e suas possibilidades: É apenas uma obra com uma escolha linguística, uma opção que irá conviver com os demais sistemas, pois é assim de vivemos, de diversidade, de várias formas. Nem toda nova proposta vem com a intenção de extinguir as propostas anteriores – muitas apenas irão conviver com elas. É nossa existência, assim, tão inaceitável? Independentemente desta resposta, seguiremos com o “Cultivar das Imagens” neste formato. Afinal, a outra forma, registrada por centenas de anos da literatura, continuará a ser a maioria na língua portuguesa, e o direito a diferenciação é um direito de identidade e existência cultural.

Acredito que a linguagem é um organismo quimérico enquanto também é instrumento de aprendizado a ser lapidado seguindo as necessidades sociais. Sua compreensão no ato da comunicação, endereçar aquilo que lhe é símbolo e identidade, são ossos que sustentam igualmente a proposta deste primeiro volume. Uma última nota sobre a questão da linguagem desta obra é que apoio a transformação da linguagem e de um idioma, embora também não desvalido outras formas de linguagem do uso inclusivo e plural de artigos e pronomes quando específicos de uma pessoa com uma identidade, ou qualquer outra necessidade de identificação por artigos diversos.

Incentivo assim, a escrita e uso de diversas outras linguagens mais inclusivas em quaisquer regiões e Nações, independentemente do tipo de obra

ou forma de verbalização ou escrita: livros, filmes, artigos, entrevistas, canções, discussões, no aprendizado e cotidiano, e assim por diante. Visibilidade pela representatividade gera isenção de espaço na tomada de decisão social, e a arte, pode auxiliar a isto para muito além da questão linguística de gênero. Um instrumento para construções de espaços democráticos, onde convívio inclui digna identificação, reconhecida diversidade integrada – Falamos da cultura e comunicação das coisas, e consequentemente, também das artes e seus contextos.

Experimentações amorfas: dilema das formas

A crise da representação materialista - e o tal fim da arte, seja em sua teoria ou em sua prática, assombra a contemporaneidade desde o início da problematização de seu termo, questionado desde o emprego do “pós-moderno” na Arte. O que é a Arte Contemporânea? Passamos e vivemos, de fato, deste pós-moderno? Na literatura é possível encontrar vorazes argumentos contra a delimitação de um “corpo contemporâneo artístico” já que, se diz, nada de essencial é alterado desde os últimos 40, quase 50 anos das artes visuais – Assim como há, em contrapartida, um reconhecimento da descentralização da arte tanto socio-politicamente quanto poeticamente – A crise das delimitações midiáticas, por exemplo – apresentada pelas novas texturas de sua manifestação em sociedade latentes no fim do último milênio³.

Porém, quando evocamos tamanha generalização em toda a história da sociedade que percebe Arte, logo, que a identifica, ou das criações artísticas em si, percebemos o quanto a discussão de verificação do *status novo* da arte tem apenas muito recentemente, em século XXI, considerado que um dos maiores aspectos de mudança de eixo no contemporâneo é uma problemática metodológica na escolha dos recortes desta arte, retirando contextos culturais como que com pouca ou nenhuma preocupação aos processos históricos coletivos da arte regional e, posteriormente, global⁴. Aqueles que fazem a Arte e aqueles que interagem com a Arte, mais do que sua forma técnica como até antes – Em outros períodos vanguardistas – se observara ampliar os aspectos que tornam a arte contemporânea vasta em projeção ocidental. Forçam-se as velhas estruturas a cederem, pois pouco falamos das formas, mas de quem, quando, por quanto tempo, aquele objeto e conjunto artístico-visual fora iniciado, como coordenadas distintas em planos submersos pela antiga história

³ Recomendada aqui a leitura dos trabalhos teóricos de Rosalind Krauss – “Perceptual Inventory” (2011) e “Formless: A User's Guide” (1997), e Hal Foster, “Bad New Days” (2020).

⁴ Pela crescente do compartilhar parte das artes de forma digital, por exemplo.

da arte.⁵ “Quem” já não cabe a uma mera questão de autoria em termos de valor de assinatura, desta figura de artista, como exaustivamente discutida em décadas passadas, mas aqui tratamos enfim da visibilização dos corpos comunitários, étnicos, diversos em povo e identidade – Os retratos voltam a importar por enfim retratarem aquilo que fora escondido, marginalizado, despido de espaço em sociedade, e para isso agora possuímos mais exposições, digitais ou físicas, maior proteção comunitária a arte de rua e o questionamento da arte pública anterior a esta consciência na tomada de decisão dos novos ícones da arte⁶.

Em meu tempo de faculdade de graduação, muito era dito com relação ao problema da representação figurativa dado seu oco corpo expressivo, sempre visto com certa superficialidade, ausência de originalidade, uma vez que a imagem do corpo e dos objetos parecia ter sido demasiadamente explorada, sobretudo na pintura, através dos séculos. Pergunto então, quem fora retratado nesta exaustão da imagem? Pois não, a figura não contemplou a todos em todos seus séculos, não contemplou formas não tradicionais de cultura, mesmo dentro da cultura europeia, incluindo hierarquias sociais, pois o que vemos, para além de um conjunto suficientemente representativo de certos corpos e modos, folheando livros de icônicas pinturas ocidentais, é um apagamento existencial, escolhas misóginas dispostas em quinhentos anos de pintura, em diversas composições escolhidas até então como as grandes obras de seus tempos – Ou de todos os tempos.

Quero dizer, não se pintaram os retratos de todas as pessoas em suas vidas diversas do hoje: retratos de famílias LGBTQIAP+, mulheres que não estejam necessariamente nuas ou representadas em funções especificamente desenhadas para conter uma série de idealizações escravas em expressão e comportamento. Quantos retratos já existentes, mais representativos, que simplesmente não são incorporados na história da arte ocidental? Qual é o número de artistas negligenciadas de origem das Áfricas e das Américas? Quanto se perdeu, a ser recuperado, e quanto ainda temos a oferecer retratando

⁵ Considerando o insistente recorte das artes no Hemisfério Norte enquanto cânones.

⁶ Uma literatura enfim escrita por mais do que apenas homens brancos acadêmicos de classes altas, museus coexistindo com as infinitas manifestações culturais em espaços não-institucionais, a arte pública em espaço digital de interatividade constante. Resultados das lutas sociais travadas no último século, podemos enfim manifestar para além das limitações que um sistema artístico que desconsiderava mais da metade da sociedade em análises teóricas e da verificação do status de uma obra enquanto “de fato artística” – Felizmente, não apenas nus de mulheres pintados por homens, tão pouco obras minimalistas e abstratas trancadas em museus distantes da realidade social. Vivemos a sobreposição de momentos históricos na arte, onda que cobre estas limitações lentamente, ao passo de três décadas, da crítica ao positivismo na história da arte e sua cronologia progressista, ao reconhecimento da arte política como possível pelo feminismo.

os rostos, os objetos, os espaços figurativos na contemporaneidade – Algo presente sobretudo nas artes audiovisuais, do cinema, dos vídeos, e que é essencial de presença nas artes materiais da pintura, da escultura e de todas as convergentes linguagens físicas a algum nível – Pois o físico e o virtual, assim como as linguagens artísticas de forma geral, podem ser concomitantes na contemporaneidade.

A vida não fora esgotada, e vivemos na contemporaneidade uma possibilidade de vencer esse tal fim da arte por ter se esgotado a possibilidade da tradicional representação dos conceitos de casa, de retrato, de famílias diversas, de cultivo da vida em sua pluralidade. Dum realismo depressivo e dramático? Já cansamos dos filmes de fins de penitência a quem busca a beleza da felicidade, por exemplo, antes falássemos de um *Novo Realismo*. Atribuímos a felicidade, a paz, a beleza das coisas, como estigmas mitológicos muito mais do que o direito a ser exercido por uma sociedade real, mais especificamente por aqueles que foram segregados e tiveram negada tais possibilidade – Um poder subvertido em desejo superficial. Como a própria importância da moda é constantemente diminuída pois é, afinal, ferramenta política de expressão coletiva e individual, mas segue oprimida enquanto fator desprezível da construção cultural para uma massa, como mais um desses movimentos em que é retirado de um povo o direito de ser real.

A figura é potente, retratando aspectos do seu tempo enquanto afirmação existencial para além do grupo em poder da ditadura de valor e gosto da imagem da arte. E felizmente, hoje, em 2021, é possível dizer que milhares de artistas de diversas influências e geografia investigam a arte da figura dum realismo que exalta a diversidade cultural e assim, influenciando a reconfiguração dos estigmas do figurativismo. Para o julgamento do que se pode ou não ser produzido, diz-se-que-há a crítica de arte, estudos da estética, e campos instáveis como a filosofia da arte (dizer como é resumida a Hegel), que foi, por muito tempo, escrita por um grupo específico de pessoas, deles para eles, onde ali, naturalmente, haveria esgotamento e frustração em poucos séculos de estudo. Fora declamado o fim de algo que não andara nem pela metade de um caminho infinito de percepções das artes visuais e multimídia.

Muitas autoras e autores aguardam você, cada leitor, para apreciar perspectivas menos engessadas do rumo da arte do século XXI, que talvez, não esteja em filosofia, mas em disciplinas que também tangem a pesquisa da existência registrada, como em sociologia, em psicologia, antropologia e estudos culturais. Ou disciplinas que não se enquadram em tais caixas. É talvez dum

questionamento, a relevância de falarmos sobre a figura que é reconhecida em uma imagem artística, como um retrato, da figura que não é imediatamente decodificável, como o genérico termo do “abstrato” .

Acredito ser importante o diálogo das formas para ser compreensível as investigações a seguir pelos percursos que pseudo-escolhemos, enquanto artistas jovens, visto que mais comumente somos acometidos de algo que nos leva a lugares distantes e que acabamos por nos apegar a estas aventuras irrepreensíveis. Esses pensamentos com relação a figura e ao poder político na cultura da imagem me ocorreram com maior profundidade nos últimos anos, mas não no início da trajetória artística, onde o que se encontrava era um afogar-se em possibilidades geralmente castradas pela própria academia com suas divisões celulares *in vitro*, mas, que formariam este organismo da poética do hoje. A partir de 2015, na faculdade de artes da Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, eu começava a compreender a individualidade pela observação do mundo. A juntar as peças dos quebra-cabeças dos interesses particulares. Vagarosamente, meus iniciais interesses interdisciplinares iriam me fazer entrar em embate com a Arte Visual, curso que cursava na época, pois a interdisciplinaridade tão típica do conhecimento humano, por alguma razão era distrativa e dissimulada segundo aquele espaço. Porém, correr o risco de sermos insuficientes para uma disciplina em prol de diários de viagens por várias outras, independe da hierarquia e cisão entre estas disciplinas, nunca seremos suficientemente específicos em qualquer conhecimento, a menos que restrites a uma certa bibliografia e um período histórico diminuto – E até aí, é capaz de que deixemos escorrer essências. Desta forma, é tão problemático assim se permitir o questionamento e a associação de uma ideia para com a outra? Perigos fantasmagóricos, aparentemente, em certos territórios, dadas centenas de exceções, pois vivemos em um mundo com estruturas educacionais felizmente distintas enquanto funcionais.

Me pergunto se compreenderemos as cisões que foram realizadas entre a década de 2020 com relação às décadas anteriores. Tanto pelos eventos políticos intensos ocorridos na década de 2010 quanto pelo avanço na área tecnologia da informação no final desta mesma década, ao presente ano de 2021 em pandemia, paira a sensação de intensa transição polivalente entre instâncias sociais por vir e já vividas, das quais se incluem as mudanças nas Artes. Diversos questionamentos de valores de papéis de gênero, academia na crise disciplinar, tecnologia e informação em seu movimento de adentrar o cotidiano com a internet sendo parte quase que visceral de pessoas (e a desigualdade social

resultante desta rampa tecnológica), afetaram, através de crises de políticas públicas, a maneira de associação e recepção da tradição em espaços frequentados pela geração millennial e z, especialmente, pois se percebe as falhas e insuficiências quando existe maior comunicação entre os indivíduos de um coletivo. Assim como minhas e meus colegas, estes questionamentos borbulhavam em minha mente, desde da questão do precipício que existe dentro de uma e outra área das humanidades e da própria arte (como a questão da relação da obra de arte e do artista, da crítica de arte distante da arte prática, ou da filosofia da arte não escrita por pessoas da arte), mas de como essa necessidade de submissão aos antigos nichos poéticos e teóricos atrapalhavam o estudo de diversas questões, desde o que tem sido a exploração espacial, aos embates científicos culturais, aos estudos de gênero, pois a arte continua a representar mais do que apenas a própria arte – É a vida e suas preocupações, texturas, gravitações, ambientes e ideais, sejam estes fantásticos, especulativos ou vigentes (Quando não porosos entre si).

Com isso, lembro de me sentir na necessidade da escolha entre arte, ciência e filosofia – Enquanto ser social. Muitas são as pessoas que se sentem com problemas de escolhas de espaços de trabalho, pois somos, pelo menos na atualidade americana⁷, instruídes a nos especializarmos de maneira vertical e jamais ramificada na interdisciplinaridade, embora haja um esforço quase que contraditório para unir profissionais de várias dessas áreas para trabalhos conjuntos. De qualquer modo, na época, não me era clara a questão das divisões que eram impostas: se você se interessa pela representação da vida, não pode trabalhar com o abstrato, a nível de estudos. Quando artista visual, não pode estudar as ciências ou outro conhecimento que “sobreponha” o fazer artístico, mesmo que este resulte em uma obra de arte.

O desafio de tanger a vida a um custo e processo específico e original, mesmo que a vida sempre pareça ser algo além do que pode ser minimamente representado pela expressão de individualidade e suas vivências, esteriliza a liberdade proposta pela arte. A livre investigação ao custo e processo que cabe apenas ao conhecimento de cada corpo que se propõe ao exercício da criação artística, do ofício de artista e artesã, das quais creio que o ensino superior das artes deva incentivar, enquanto apresenta ferramentas e mapas possíveis, sem destruí-los, quanto menos escondê-los. Muitos são os debates que podemos tecer nesta questão estrutural do mercado, da instituição e das implicações

⁷ Enquanto continente.

políticas deste sistema mecanicista a toda atividade remunerada à sobrevivência pelo capital, mas aqui, apenas me resumo a contextualizar o que faz da importância da figura e da interdisciplinaridade para as investigações do conhecimento humano, já há séculos sabido, mas aqui reforçado, visto a demanda das novas disciplinas em pluralidade de método para suas problemáticas e investigações – E sobretudo na importância da crítica aos discursos que diminuem o espaço da arte contemporânea e daqueles que a mantêm viva, pois esta faz parte inerente do restante da história da humanidade, história a qual duramente temos tentado sobreviver nos últimos anos em território Brasileiro.

Era impossível para mim a escolha entre áreas, desde o início da trajetória acadêmica. Via na dimensão social interseções promissoras, assim como diversas pessoas também viam, silenciosamente. Uma professora minha, na época, disse que era necessária essa junção: entre a paixão pela pesquisa e o desenvolvimento da chamada poética. Durante esses anos de graduação, realizei alguns estudos científicos com uma orientação livre que me possibilitava navegar por águas turvas – Correntezas de águas quentes e frias, de professores castradores e professoras com bússolas diversas. Eram as pesquisas sobre metodologias interdisciplinares para a percepção de determinadas técnicas artísticas, e assim unir, entre linhas, a representação figurativa de paisagens, por exemplo, ou de flora e fauna, da fisiologia humana, com questões que me pareciam relevantes para o meio social a qual estava inserido, sem renunciar à investigação científica. Atividades a qual me dedico após esta primeira formação embora com maior liberdade às técnicas não apenas das artes materiais, mas digitais, interativas, multimídia, não-figurativas muitas vezes.

Foi nesta época também que meu interesse pela percepção sensível se tornou mais nítido: a cor, o tempo e o espaço de uma imagem, e essas questões que se tornam mais amplas a cada vislumbre de um novo ambiente e seus agentes orgânicos, como que o próprio objeto artístico indeterminadamente metamórfico. Suas relatividades no plano das imagens – Enumeráveis, mas organizáveis a cada proposta conceitual. A possibilidade de transpassar as disciplinas pela experimentação artística, como já tão feito na história da arte, veio no mesmo momento em que várias outras questões batiam à porta, como a profunda depressão pelas dificuldades familiares, financeiras, emocionais, e o drama vivido por quem não possui nem a estrutura material, nem a estrutura emocional para passar para a vida adulta propriamente dita. Se essas duas vertentes quando em crise já possuem altos preços, é certo que quando você

pertence a outras formas de viver, seja pela sua cor ou pela sua sexualidade, gênero e qualquer outra diferenciação normativa, pela forma do seu corpo ou pelas suas origens, outras crises se transformam em um tipo letal de energia quando há desamparo superior ao amparo.

Assim como era impossível atender à um ou outro lado na dimensão do estudo, também me parecia impossível a identificação binária na dimensão pessoal. A violência e a agressividade que você, leitor, passa, por não estar do lado onde esses aspectos parecem menores do que são, te colocam para observar cuidadosamente o mundo pela sobrevivência. Assuntos como a pansexualidade e como a não-binaridade ainda são tabus sociais em 2021 no que seria a comunidade mais receptiva a essas terminologias, assim como outros problemas estruturais como o racismo, o sexismo, e a xenofobia inflada nos últimos anos com a crise da globalização, dentre outras formas de violência experienciadas no mundo e no Brasil que continuam a assolar milhares de vidas. Estes pontos biográficos são relevantes para observarmos a importância dos locais de fala nos textos mesmo que teóricos, pois corremos sempre o risco da desqualificação e do apagamento cultural e histórico pela generalização dos termos por convenção, ou pela neutralização de quem escreve numa tentativa de percepção imparcial de um texto – Embora, a imparcialidade é uma destas idealizações constrangedoras de digestão de conteúdo.

O texto crítico e o texto teórico muitas vezes procuram se despir da humanidade em busca de sua universalização mesmo se tratando de disciplinas essencialmente subjetivas, embora, toda ciência tenha em sua raiz algum nível de subjetividade, o mesmo ocorrendo com as ciências aplicadas e biológicas. Reflexões já bastante maduras no universo teórico das ciências ditas humanas. Qual não seria, afinal? Desta forma, proponho aqui, inspirado em diversos autores, na escrita que busca no grão de areia da possibilidade de contextualização para suas definições conceituais aplicadas, inclusive no campo artístico da produção textual e prática artístico-visual, a abertura do investigar do indivíduo, de sua práxis, que remete à coletividade em alguma instância exploratória, ainda que descentralizado unicamente das artes visuais registradas neste livro.

A busca pela fragmentação e desconstrução das obras não é um caminho recente. A história da procura por novos materiais é uma provocação atendida ciclicamente nas artes visuais, enquanto discurso poético disseminado: a necessidade de instrumentalizações diversas, seja a exemplo do carvão que passa para o lápis, que passa para a caneta digital, do pigmento moído em atelier,

agora tubo de tinta revestido por alumínio, que se transforma em latas de spray e convive com materiais que nem mesmo precisam da finalidade do desenho – Como no caso das instalações, da assemblage, das multimídias que também se utilizaram do material e do digital, e coabitam as possibilidades artísticas do presente.

Em alguns ambientes acadêmicos é evidenciada a relação da desconstrução da figura como algum tipo de progresso artístico, o que é um discurso essencialmente problemático em se tratar de um positivismo artístico ocidental. Entretanto, acredito que a experimentação para além da materialidade primária, que chamarei aqui das técnicas artísticas visuais) fundamentais⁸ da humanidade – Como a pintura e o desenho, a modelagem e a escultura, que inclui rudimentares técnicas de modelagem em vestuário e costura⁹ - Deva ser incentivado a ser explorado pluralmente por artistas visuais em diferentes

⁸ Enquanto presentes enquanto primeiras expressões artístico-culturas nas civilizações antigas.

⁹ A Costura passa por um momento histórico de sua dissociação à arte material, pós revolução industrial. Nem toda pintura é uma obra de arte assim como nem toda peça de fast fashion é arte – Porém em algum momento nos esquecemos que sua reprodutibilidade não representa a totalidade da linguagem da costura e da modelagem enquanto mero produto. Nem toda expressão é arte, nem todos que realizam expressões matemáticas são matemáticos, nem todos reprodutores musicais são musicistas, e assim por diante – Mas o poder do discurso e da intenção, é o que basta processualmente para determinar qualquer coisa? Nem toda produção audiovisual é uma obra de arte, embora centenas o sejam. Gostaria de dedicar mais tempo para esta questão, pois sinto que o mito da áurea da arte visual é o que dificulta a aceitação da arte da costura e sua moda em subversão dentre as artes da atualidade. Fenômeno que também ocorreu com a fotografia, com as artes sequenciais, com a arte urbana do grafitti, dentre outros exemplos possíveis. Entretanto, visto a extensão da obra irei aqui desmitificar alguns argumentos que li contra a inserção da moda na arte: - O argumento de que a moda possui setor econômico e que a arte estaria a tentativa de lutar contra o consumismo ditado pela moda. No entanto, a arte também possui seu mercado no molde de grandes mostruários, de produção afunilada e que dita uma moda, um modelo estético que é demandado em maior enfoque durante um período de tempo. A moda tem sido erroneamente resumida ao consumismo de massa, ofuscando a importância artística, cultural e política que possui contra os valores exacerbados de consumo ou do apagamento histórico de uma comunidade ou nação. Atualmente, a moda sustentável por ateliês de costura espalhados pelo mundo, retomando processos tradicionais (Como as obras da designer estado-unidense Bernadette Banner e dos artistas costureiros brasileiros João Daniel Dionísio da Silva e Ego Oliver) ou revolucionando processos industriais tem sido notáveis no século XXI tem sido parte da cultura popular digital nos últimos anos: como nas obras audiovisuais da historiadora, cineasta e ativista, Cheyney McKnight, fundadora da companhia de consultoria histórica “Not your momma’s history”, da qual realiza junto a museus nos Estados Unidos com programas de comunicação sobre a escravidão e a experiência africana nos Estados Unidos com focos no século XVIII e XIX enquanto difunde tal conteúdo digitalmente. Também podemos citar pontualmente a obra audiovisual “100 years of beauty” pela cineasta polonesa e historiadora da moda Karolina Zebrowska . Além do fato de que a costura, em dimensão de pequena escala, assim como pequenos ateliês de artes visuais, fornecem perspectivas únicas de expressão individual, como a moda para pessoas não-binárias, sem delimitação de gênero de forma geral, ou, com a reestruturação do conceito de moda feminina e masculina: a moda vive suas vanguardas, como as artes plásticas, traduzindo revoluções culturais, sociais e filosóficas através de sua linguagem: como a exemplo dos impactos do feminismo na costura desde o século XIX, ou de como ainda hoje vivemos dilemas de corseletes pelos sutiãs, e da questão do reaproveitamento de roupas de segunda mão como um movimento ambiental consolidado no século XXI.

momentos de seu amadurecimento de linguagem. Dentro de cada linguagem existem suas técnicas que estão constantemente alterando sua instrumentalização, ordem, combinação e apresentação, de modo que jamais esgotamos nenhuma destas linguagens em suas técnicas, visto a eterna variabilidade do meio a que cada artista está integrade. Quando estudantes de desenho, pode-se utilizar o desenho para o caminho da animação, ou da escultura para a modelagem de games, e isto não desqualifica a qualidade artística em seu status de originalidade ou relevância enquanto objeto de arte.

Até me aprofundar no trabalho de Escher¹⁰ e de Goncharova¹¹, não havia compreendido de fato como estava tudo bem não escolher apenas uma linguagem e uma expressão estilística e mesmo técnica durante o decorrer da vida artística. A demanda de mercado no Brasil (o que fui experienciar de forma completamente diferente na França, ainda no mesmo ano) é de certa opacidade, pois quando alguma artista encontra uma poética que lhe sustem, o espaço de criação é podado, de até mesmo profissionais deste mercado recomendam que se mantenha, pelo máximo de tempo possível, uma produção que “acompanhe” aqueles trabalhos de “boa recepção pública”, em especial em espaços privados. A busca pelo DNA é a corrida de cientistas artísticos maluques, como a intensão desesperada da clonagem reprodutiva da arte visual no Brasil que é inferida à artistas desde o início de sua formação, seja acadêmica ou prática em galerias e instituições tradicionais de difusão da arte – Com presença digital, muitas vezes – nada de novo, historicamente. Respondemos a um mercado bastante precário, atrofiado, que jamais se desenvolveu culturalmente para as artes visuais como acontece em outros países do continente americano. Com o pouco que concorremos, somos obrigados a reproduzir nossas pupilas criações, e isso aflige artistas jovens com fome do novo, de explorar o mundo – sentindo-se muitas vezes culpades em serem *indisciplinades*¹² neste segmento monotônico.

¹⁰ Maurits Cornelis Escher foi um artista multimídia holandês nascido em Março de 1898, conhecido no Brasil sobretudo por seus desenhos em perspectivas pouco convencionais para os estudos de desenho de sua época, com sobretudo influência de seus estudos em arquitetura. Escher explorou tanto padrões de sólidos geométricos tridimensionais traduzidos em obras bidimensionais, composições com apelo óptico singular, quanto realizara inúmeros retratos de paisagens, litografias figurativas e trabalhos com estilos e técnicas contrastantes aos que lhe levaram ao reconhecimento artístico.

¹¹ Nathalia Sergeyevna Concharova foi uma artista multimídia russa nascida em Outubro de 1881, conhecida pela sua participação com pinturas em grupos e movimentos artísticos revolucionários de seu tempo como Der Blaue Reiter, o raionismo e o Knife of Diamonds em Moscow mesmo num contexto opressivo às mulheres artistas na Rússia no início do século XX. Concharova produziu dezenas de trabalhos em escultura, cenografia, figurino, além de ilustrações, além do interesse interdisciplinar em medicina e botânica.

¹² Ao longo de meus anos de graduação, durante as primeiras dez ou quinze exposições, era comum que outros alunos ingressantes e artistas igualmente jovens fora da academia viessem me

Felizmente, existem milhares de artistas que compreendem tal loucura de seus impulsos pela investigação múltipla artística ao longo de suas vidas, trabalhando assim com linguagens pluralmente sem o desperdício de sua voz e criatividade. Esses provavelmente compreenderam a polimorfia de suas criações, um espaço político a ser ocupado quando nos permitimos a multiplicidade dos nossos fazeres artísticos. De colagens às obras cênicas, de canções aos fazeres não-diretamente artísticos, como as ciências da terra, à culinária, das ciências aplicadas, ou enfim, qualquer interartisticidade e interdisciplinaridade manifestada em ato ou objeto artístico. É na depositada uma devoção ao processo, em que residirá, independente da diversidade de sua manifestação, o *DNA* artístico de cada artista, este modular entre conceito e forma de apresentação da representação. A questão da reprodutividade técnica no século XXI é assim, bastante presente no Sudeste Brasileiro, e daí, a *Community-based-art* em território digital tem sido de importância fundamental para garantir a multiplicidade de estilos e liberdade de polimorfia artística em tempos em que a censura tem se feito presente através dum *soft power* cada vez mais agressivo para com a subsistência da comunidade artística brasileira.

Tendo em vista este dilema da linguagem, em 2019, meses antes do primeiro caso confirmado de COVID-19 no Mundo, a necessidade de explorar os diálogos interdisciplinares da vida orgânica para com o mundo *in vitro* da teoria e das investigações filosóficas e de interesses científicos aplicáveis ou não as ideias artísticas, levaram ao recorte da investigativo da forma das obras produzidas dali, ao fim de primeiro semestre de 2019, em diante. Quando figura ou abstração, a maior importância era atribuída a forma do suporte, enquanto um espaço que delimita ao ser questionado. É um elemento multidimensional, pois modifica-se sob a mudança de instrumento de observação por sua dimensão de disposição, bem por aquilo que dispõe. Isto é, a forma do suporte de uma pintura – linguagem a qual me debruçara nos primeiros dez anos de fazer artístico – em uma parte, e seu conteúdo, dependem de contextualizações dimensionais e do olhar de quem a observa: o que é considerado, o que é desconsiderado. Sua relatividade de fóton conceito-forma é um dos elementos que permitem as criações em artes visuais manterem-se singulares para cada

perguntar sobre o tal “foco artístico”, do qual, sempre lhes respondi, é uma castração desnecessária, uma censura modelada pelas demandas criadas especialmente no Sudeste do país – O Brasil possui setores culturais bastante distintos em cada região do país, sendo infelizmente a do sudeste e do eixo São Paulo – Rio de Janeiro, devo dizer, a mais ditatorial em termos de limitação de criação artística justificada pela sua alta demanda especializada – Quando pensamos na sobrevivência de artistas, para além do fazer a arte como um ato de mártir.

pessoa que observa a forma e a relaciona com a forma interna, o contexto interno, o conhecimento individual inserido naquela dimensão visual ou de outra sessão perceptiva, e assim se cultiva, processualmente também em quem interage com a obra, formas para além de uma imaginária “proposta original” em ideia e em disposição desta forma.

Assim, tal movimento comum de reconfiguração da imagem para artistas em algum momento de suas experiências estéticas em contexto espaço-temporal que seja (seja em contato com outras obras de outras eras ou, em contato com o mundo que habita fora a qualidade artística do estudo ou experimentação), inferiu-se em meus devaneios sobre possíveis maneiras de subverter a imagem frágil e artificialmente podada da arte enquanto monodisciplinar (ou com meras notas de interdisciplinaridade e “inovação”¹³), embora sem robusto arcabouço teórico para compreender esse processo na pintura em contemporaneidade.. Neste momento de experimentação, a série “Afigurações do Tempo” surgiu, seguida da série “Universo Relativamente Observável”. A série “Universo relativamente observável” fora inspirada na observação astronômica de galáxias do aglomerado local, até a mais distante “fotografia” disponível até 2019 de um objeto astronômico, interpostas às reflexões pessoais em meio social oriundos dos processos de amadurecimento e transição fortemente vividos até a primavera brasileira daquele ano. A série fora composta de sete “volumes”, a qual o sétimo fora a obra “Nyx”, a primeira pintura expandida a qual esculpi as superfícies que seriam as formas dos fragmentos desta peça. A desfragmentação e a ilusão da composição me pareciam as saídas poéticas ideais para expressar a indolência para a separação inquestionável das disciplinas – e da pouca validade de suas interações – a qual não deixaria de expressar nos anos seguintes.

Todas as obras deste ano foram realizadas com bases de materiais reciclados, como compensados de madeira remanescentes de construções civis e objetos passíveis de recomposição encontrados nas ruas do interior paulista.

¹³ A questão da inovação na arte possui entraves na academia, pelo menos em sua atualidade (desde que a arte digital se desenvolveu das videoartes de 1980 em diante conjunta a era da informação em ascensão) enquanto na Community-based-art, na atualidade da virtualidade, segue em voos altos em experimentação: enquanto arte digital é discutida se deverá ou não entrar para a história da arte contemporânea da forma orgânica que é criada, é vista nestas dificuldades em reconhecer o desenvolvimento dos materiais das artes visuais, uma necessidade de atualização teórica nas sessões digitais da história da arte. Ela se transforma no dia a dia de artistas digitais na animação de mixed languages, na arte generativa, na modelagem tridimensional digital, pelos videogames, e por uma vasta série de outras supra-linguagens (enquanto instrumentos um tanto metafísicos, extensão do pincel e da argila físicas) dentro deste espaço do desenho e da animação passadas sua unicidade materialista processual.

Essas escolhas não foram na época decisões inteiramente guiadas pelo upcycling, ou pela conceptualização das peças com algum grau de predileção e premeditação, mas pela necessidade financeira sempre desafiadora nos afazeres artísticos dos pouco abastados. Nesta época, e até o momento da escrita deste livro, custear telas sempre fora um desafio no Brasil. Muitas vezes preciso e precisei recorrer à materiais alternativos e a aprender a trabalhar com eles. Desta forma, “Nyx”, como todas as peças dessas duas séries de 2019, foi realizada em madeira de construção ou de móveis reciclados, cortados com estilete com técnicas emprestadas da xilografia.

Assim como “Afigurações do Tempo” e as demais séries que realizei até o momento, a última peça é o fim de um raciocínio conceitual. Uma conclusão inconclusiva, pois compreende-se em como que regiões e eventos de um horizonte temático comum, onde concluir significa percorrer uma porção daquele conteúdo. Inconclusivo, pois como regiões, possuem divisas um tanto quanto móveis e constantemente desafiadas a compartilhar um mesmo idioma ou cultura. Tópicos se convergem, e a ideia de conclusão temática se torna insuficiente e incoerente com as necessidades dos caminhos racionais ou simplesmente intuitivos que nos é apresentado. E mesmo estas ilhotas pseudo-conclusivas sempre possuem novos relevos e dimensões exploradas também pelo público, visto a natural abertura de toda obra de arte. O que resulta são essas porções conceituais em vias estéticas conclusas enquanto composições de uma série. Memórias visuais como frames retirados de um contexto de animação – São essenciais, mas insuficientes em unidade. É daí que nasce a importância das séries em meu trabalho.

Conectadas a inúmeros elementos ambientais fatalmente mutáveis, cada peça de uma série funciona como uma espécie de trama – A forma, a figura, a transposição conceitual e comunicativa, o que se fez nascer e para onde vai enquanto descobre o mundo enquanto é descoberta, jamais só. Assim, a obra “Nyx”, enquanto volume VII da série “Universo relativamente observável”, é a “conclusão” da pesquisa da questão da instrumentalização para observação da astronomia enquanto imagem, tópico marco no desenvolvimento científico da humanidade expresso fortemente nas últimas quatro décadas. Fora um percurso, pois a série “Universo relativamente observável” também possui figura reconhecível, que coexiste na mesma série em que existem consideráveis abstrações da forma – Preservando conceito ao invés de convenção estética brasileira. Subestima-se o poder da instrumentalização de algo, como do potencial de um telescópio, visto que este se dilui rapidamente nos hábitos

humanos, passando despercebido a necessidade de revisão de sua política e corpo. Em 2019 fora anunciada a primeira fotografia de um buraco negro, e os instrumentos, nações e mentes utilizadas para tal façanha são completamente apagadas em nome de poucas autorias de estratégia política. Este tema do instrumento confronta o fazer científico, as ciências aplicadas, as artes visuais: é nele, no instrumento, que as limitações impostas pelo aparato biológico humano e pelo ambiente inflamam, como num ciclo histórico do processo de captação de qualquer fenômeno em conhecimento comunicável. O alvoroço da observação de algo até então teórico, ou da observação da ascensão de direitos sociais conquistados por uma parcela do povo, são exemplos do impacto cultural que sentimos ao nos deparar com a crise do instrumento e consequentemente, sua substituição, mesmo que parcial.

Nós, seres humanos, expressamos instintos compartilhados em milhares de outras espécies do reino Animalia. Territorialistas, sociais, tomamos decisões hierarquicamente, e o indivíduo que se opõe está por sua conta e risco, seguindo um caminho diferente dos já instituídos sistemas de sobrevivência acatado pela maioria. Talvez por um antropocentrismo imaculado, criamos incontáveis contextos para tal romântico heroísmo daquele que busca conhecimento fora da sociedade, embora este ser, seja o retrato da normatividade, do exemplo, daquela sociedade. Quantas bilhares de histórias invisibilizadas não existem sob mesmo molde: Extrassociais, impertinentes, escória que não busca sabedoria, mas ameaça o ícone: somos nós, pessoas transexuais, são elas, as mulheres, são elas, as pessoas pretas, indígenas, imigrantes.

Não nos é permitido o mesmo heroísmo encantado, a menos que um representante milhares, mas nossas vagas são escassas e nosso teor de corpos reais é ainda desprezível na maior parte do globo. Pois bem, o instrumento da linguagem, da ciência, da arte, nos permite cultivar e conservar espaços, renovando-os às necessidades geracionais passadas, atuais e futuras. Relembrar da autoria coletiva ao sinal de fenômeno registrado. Cada nômade leva consigo uma história em contexto comunitário, e quando vislumbra uma nova ilha ou gruta, sabe do estranhamento para qual será recebida – Ou, para a surpresa de tantas pessoas, a identificação, o relacionável, um âmago das revoluções despertas.

Comporto e cultura, segregação, abandono de alternativa, o quanto desta tríada está de fato separada da natureza animal? A escolha ou a obrigação do *outro* caminho. É a revolta e a insatisfação, que sorrateiramente devora a si e regurgita de microscópicas a gigantescas ações. De um lado, pousam aqueles

que possuem certa dificuldade ao deixar o aparentemente funcional pela revisão e reconstrução, e de diferentes orientações e coordenadas vem aqueles que a realizarão. Indivíduos com comportamentos atípicos da cultura desta população, experimentam e provavelmente irão demonstrar suas novas descobertas (independentemente de serem lapidadas ou viáveis para sua comunidade e sociedade) para os demais corpos de sua espécie. Períodos de tensão que descompassa o relógio das décadas ou dos séculos, esses “novos conhecimentos” são aplicados de forma canônica na sociedade e nas instituições que anteriormente reprimiram (e até mesmo puniram pessoas) por tais pensamentos e questionamentos ao velho método, práxis ou filosofia, e para onde vão todas aquelas suscitações revolucionárias? Para o exílio.

Este curioso movimento se repete ao longo da história, quer associado à libertação e reconhecimento social de centenas de milhares de pessoas, quer associado à medicina, à expressão artística ou ao código de linguagem utilizado em uma sociedade. O que quero dizer é que as bias ao passado é evidente para com o bias do futuro, algo já bastante estudado nos estudos de filosofia do tempo, por exemplo, e em sua percepção: somos um tanto saudosistas ao que aprendemos ser seguro – mesmo dentro das mentes curiosas. O que em minha opinião, não difere do comportamento de outros animais, o que atualmente tende a ser negativo, comparar o divino mamífero ser humano, a quaisquer outras espécies do planeta Terra acaba por repulsão, resistência, e sofrimento de uma parcela da população daquela determinada espécie.

Com tamanha força necessária para mover os blocos das velhas ideias e assim fragmentá-los em outras possibilidades, é que a conclusão das observações limitantes graças a danosa conversação de velhos instrumentos ou de sua comunicação, é que que gradualmente de expande uma indiferença coletiva ao fim do mundo como conhecemos. Incontrolável, imensurável e irreconhecível, num limiar imaginário de futuro para além do que sabe hoje – como é difícil mover certas montanhas! Nasce também o mito da irresponsabilidade pela impotência programada. Esses pensamentos estavam presentes aos meses de produção da série “Universo relativamente observável”¹⁴. Eles se desdobrariam nas séries “Primeiros passos no antropoceno”¹⁵ e “Espaço-ser”¹⁶ de 2020-2021.

¹⁴ Nome original apresentado em exibição (2019) “*Univers Relativement Observable*”

¹⁵ Nome original divulgado digitalmente (2020-2021) “*First Steps into the Anthropocene*”

¹⁶ Nome original divulgado digitalmente (2020-2021) “*Space-Being*”

É talvez de se imaginar que um processo artístico com contenha tamanha influência generalizada de tópicos empíricos seja entrópico. A cartografia de uma obra de arte é uma criptografada. A transposição entre pensamento e matéria pode ser dolorida, fulminante, melancólica, incontrolável de resultantes incoerentes ao destino minimamente pretendido. Ou do contrário, uma transposição em tradução sóbria e satisfatoriamente suficiente. O processo de “Nyx”¹⁷ enquadra-se enquanto caótica, talvez, como essência da mudança de todo estado, por uma força maior, sabendo de suas novas limitações enquanto se dissociava das antigas limitações da forma. “Afigurações do Tempo” flertava rusticamente com a leitura em narrativa da forma, mas ainda era confortavelmente contida em si – Ela, ainda parte do bando, mesmo que ávida questionadora de suas leis. “Nyx” se afasta em direção ao exílio, ainda olhando para trás.

¹⁷ Do grego “Νύξ”.

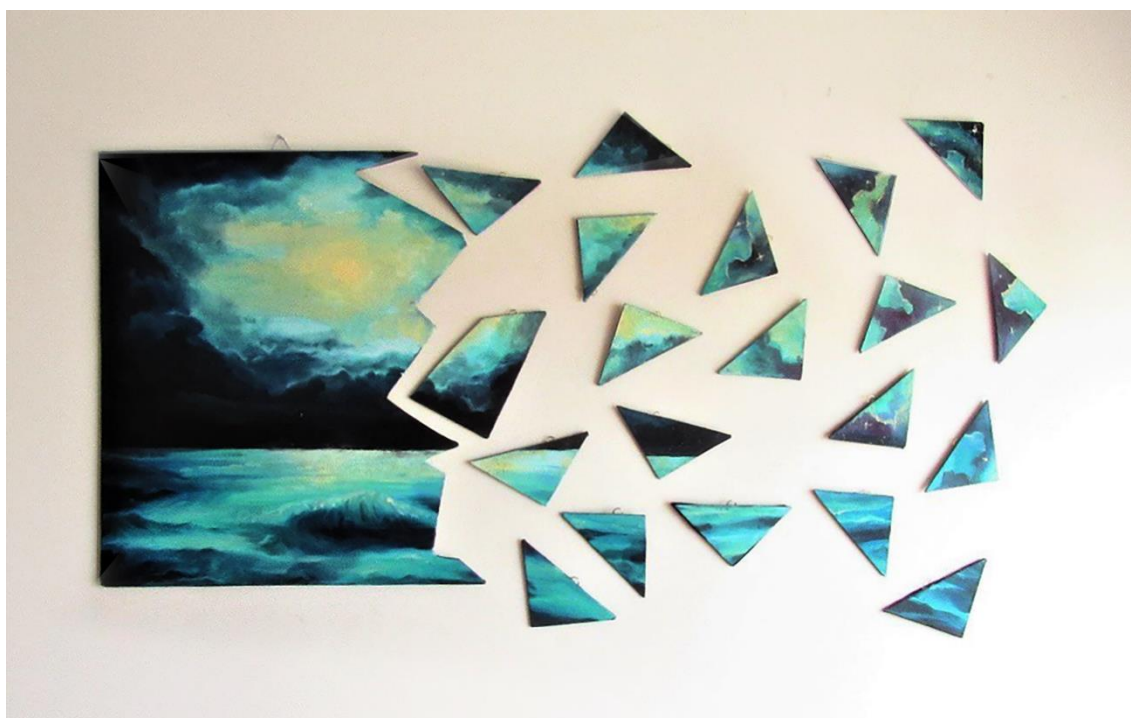


Figura 1. Pintura expandida e instalação “Nyx”. 2019. Volume VII da série “Universo relativamente Observável”. Óleo sobre algodão, madeira e metal.

Para estudiosos em artes visuais, “Nyx” não representa em sua forma nenhuma proposta inovadora. Há cerca de 40 anos atrás, alguns movimentos abstratos já abstraíam da forma retangular de uma tela novas possibilidades, embora pouco visibilizemos obras de pintura (em crise de delimitação de linguagem) em formas subversivas. É preferível passar para a linguagem seguinte – da tridimensionalidade. É no conceito e percurso da obra que reside diferenciação, sua história de aflições e vislumbres imaginários – o contexto social e pessoal que a levou a se manifestar nesta forma. Acredito que a arte resida com maior densidade neste espectro processual e receptivo, do que a aparência que lhe é incumbida – Daí o poder da interatividade.

Os registros das obras captam este corpo imagético e um pouco do ambiente que o toma. Na Figura 1, que já é diferente da exposição quando fora primeiramente apresentada em Paris, para a obra em uma clássica parede branca, completamente irrelevante, a questão é a disposição de uma instalação ou pinturas expandidas de fragmentos independentes. A cada exibição, “Nyx” é arranjada em diferentes configurações. Esta, possui 21 fragmentos de madeira de construção revestida por algodão e metal. Existe um fragmento principal, o maior fragmento que guia os fragmentos que vão da esquerda para a direita. No fragmento principal, é possível reconhecer uma paisagem noturna: uma noite de lua cheia sobre o mar, sem terra à vista, desenvolvido em poucos tons. Existe aí, uma ilusão momentânea de óptica, que é a ideia de que os fragmentos menores que pairam, expirados do fragmento principal, são partes dele, partes fisicamente interligadas que poderiam ser remontadas se reordenadas¹⁸ Essa ideia entretanto, é falsa, pois os fragmentos não completam a imagem e não se encaixam de modo a retomar a forma estável esperada de um retângulo: quando nos afastamos de um conjunto seguro de informações, também possuíamos um bias de associação absoluta do novo condicional ao referencial aparente. Esta tendência à completude para aquilo que é investigado de maneira nova ou atípica, pode vir a ser ilusório, pois nem sempre completamos antigos quebra-

¹⁸ Uma ideia momentânea de efeito quebra-cabeça, onde existe união das formas em uma única imagem. Esta percepção foi averiguada quando diversas pessoas que visitaram a exibição perguntavam se a pintura era “montável” como uma “tela completa”.

cabeças. Começamos novos jogos com resquícios do antigo maquinário, com apenas uma porção de peças aparentemente inúteis.

Os fragmentos de “Nyx” são a busca ao desconhecido, onde a imagem referencial se perde e se expande. “Nyx” não possui uma dimensão única, podendo ser alterada a cada montagem, persistindo a dúvida e a frustração de sua incongruência. Para seus fragmentos optei por não me referenciar a nenhuma nébula, galáxia ou estrelas conhecidas, de forma que se mantém anônima e amorfa à paisagem lunar “tradicional” da qual é originária. Reduzida a algumas configurações atualmente conhecidas e cores visíveis: pois o aparato biológico há de persistir em desenhar os limites da imagem - Percepção sensível ainda limitada ao *natural*. Mas e o que antecede “Nyx”? Por onde percorrera até a tentativa de abstração do conhecido enquanto real? Quatro delas são quatro mistérios observáveis¹⁹.

¹⁹ Do original de exibição (2019, Paris), volumes de I ao IV, “*Quatre mystères observables*”.



Figura 2. Registro das obras “Quatro mistérios observáveis”, volumes I – IV da série “Universo relativamente Observável”, 2019.

As peças que antecederam a Nyx²⁰, foram o quarteto de mistérios observáveis que iniciam a série, respectivamente representações da Via-Láctea, polaris, aglomerado de virgo, e GN-z11, todas inspiradas em fotografias disponíveis pela NASA/ESA na mesma época. Dada a liberdade poética de retirar os spins centrais da Via-Láctea dando evidência ao seu formato central, assim como pigmentando as estrelas vizinhas de polares em Ursa Menor artificialmente, visto que não correspondem as cores de suas idades químicas. Já para o aglomerado de virgo preferi dar enfoque as movimentações do material a sua visão estática e bem delimitada – A efusão de objetos astronômicos. Para o desenvolvimento da pintura de volume IV, “GN-z11”, os desafios foram bastante significativos, visto que, por ser a galáxia mais distante, logo, antiga, conhecida atualmente no universo observável, possui apenas registros visuais com desvio para o vermelho, e assim, a apresentação dela teve de inspirada em outras galáxias com suas características (como sua densidade luminosa) similares estruturadas por suas linhas de emissão. A GN-z11 marca atualmente, a linha do universo observável para o ser humano, à 400 milhões de anos depois do Big Bang.

Após a experimentação com “Nyx”, diversas influências com uso de polígonos e materiais ópticos distintos à opaca tinta a óleo começaram a tomar forma em meus projetos. Poucos meses depois da apresentação de “Universo Relativamente Observável”, a pandemia de sars-cov-2 viria a alterar o curso global dos planos dos anos seguintes para todos. Pouco mais de dois meses depois de sua estreia, o primeiro caso de covid-19 seria anunciado ao mundo, e três meses depois, o Brasil entrava em lockdown parcial, visto que conceitos de quarentena e lockdown foram muito flexíveis especialmente no ano de 2020 no Brasil, quando comparado a Argentina e países transcontinentais como Reino Unido e Alemanha.

Nestes últimos meses de 2020 eu estava a caminho de me graduar na universidade. Tinha planos completamente diferentes do que vieram a acontecer, onde até então, assim como em “Afigurações do Tempo”, o planejamento de espécime era seguir em bando estritamente acadêmico. A produção artística e as invenções interdisciplinares, assim como a escrita, eram fatias mínimas de meus interesses enquanto graduando de Artes Visuais. Com

²⁰ A noite grega.

as novas condições pandêmicas que assolaram o ambiente da globalização, o choque na forma com que lidaríamos com a internacionalização, embora cenário que já demonstrava sinais de crise em modelos de economia e geopolítica, nos levou a encontrar alternativas de sobrevivência cada vez mais divergentes do plano que construíamos anterior às novas condições ambientais – Que também eram pautados na sobrevivência mais do que na vivência.

Essa mudança sensibilizou diversos grupos, incluindo a classe cultural brasileira, que na história do Brasil sempre fora desvalorizada, novamente, em comparação a outros países do continente americano e de outros continentes. Assim como centenas de milhares de trabalhadores, também ficamos desamparados – enquanto trabalhadores autônomos, espaços culturais não-institucionais, e artistas emergentes. E ali eu me encontrava, em uma situação financeira extremamente vulnerável, sem a possibilidade de concluir meus planos de estudos e sem exposições ou vendas de obras. – Como tantos negócios que enfrentaram a falência e levaram pobreza milhares de famílias brasileiras em diversos setores nos últimos dois anos. Assim como milhares de pessoas, eu não sabia o que fazer e por onde começar. A essa sensação coletiva atribuo ao fato de que, no Brasil, durante o primeiro ano de pandemia, havia uma sensação constante de que a situação “se normalizaria” dentro de um, dois, ou no máximo três meses a partir de março visto o posicionamento da mídia e da nebulosa administração pública da época²¹. A constante sensação de condição temporária não permitiu a adaptação e a organização à nova situação na vida de milhares de brasileiros que não sabiam se aguardavam até a próxima ordem da mídia, ou se arriscavam novas possibilidades para garantir a sua sobrevivência. Era tarde demais, e seria tarde demais para milhares de vidas perdidas e jogadas em situações desumanas até a atualidade pós-pandêmica²².

A pandemia de covid-19 foi subestimada de tal forma, que medidas governamentais estavam sempre descompassadas ao calendário mundial: medidas de lockdown, o uso obrigatório de máscaras, a coleta e reportagem de número de contaminados que levou meses para ser iniciada, medidas de proteção às famílias de baixa renda e em situação vulnerável, medidas de trabalho remoto, educação e campanhas de vacinação custaram centenas de

²¹ Sob o mandato de presidência de Jair Bolsonaro.

²² Revisão de “O cultivar das imagens” aconteceu no Outono de 2022, sete meses após a escrita ainda em pandemia da obra.

milhares de vidas para a população Brasileira²³, que talvez nunca tenha acesso à estatísticas mais aproximadas das perdas reais dada a constante subnotificação midiática, uma censura de dados sanitários por decisão política Federal.²⁴

Assim, em um cenário instável e sem perspectivas de organização para a população, incluindo criativos, nos vimos desprovidos da noção de tempo à nossa volta. Soluções a curto e médio prazo eram em suma, insustentáveis. Pouco a pouco tudo nos ia sendo podado, da informação ao trabalho, ao alimento, ao gás e gasolina, sem considerar os impactos psicológicos de um isolamento imposto improvisadamente. Uma agonia coletiva causadora de um raio amplo seguido da penumbra ao futuro próximo – Dois anos se seguiriam daquele março de 2020. Crises políticas viriam se agravar no ano que antecederia uma das corridas presidenciais mais intensas da história de uma república provisória no Brasil. Enquanto isso, seguiam-se os terríveis conflitos no Afeganistão, Iêmen, Myanmar, Síria, Etiópia, Tigré, Haiti, e ao fim da pandemia conflitos entre oriente e ocidente também deixariam de residir na moderna guerra fria, para manifestar-se nos limites de um direto confronto bélico através do conflito entre Ucrânia e Rússia em 2022.

Quando populações são levadas às situações beira-mar em tempos de terremotos, a tal da criatividade, dizem, manifesta-se quase que instintivamente – Um mito de criação - e diversas invenções são trazidas ao mundo. Fora do mito da criatividade em salvação (ou fuga) à sobrevivência, a tentativa e a estagnação, existem num abismo social onde correm o risco de, quando exprimidas, de serem reprimidas por grupos que detenham maiores privilégios de expressão de ideias. Muitos de nós artistas não podemos e nem conseguimos

²³ Inicialmente, uma perda de em média mil vidas diárias oficialmente divulgadas entre 2020-2021, que oscilavam entre 400 mortes diárias, atingindo três mil vidas diárias.; novamente, sem considerar a gigante subnotificação sofrida no Brasil.

²⁴²⁴ O Brasil cancelou o IBGE de 2020 sem esclarecimento ou justificativa divulgada amplamente em território nacional. O IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, é o principal marcador nacional de estatísticas sociais, demográficas econômicas e de desenvolvimento humano no Brasil – incluindo índices relacionados a óbitos, nascimentos, comorbidades, estado de vulnerabilidade social, nível educacional a nível municipal, estadual e por fim, Federal. Este golpe contra os direitos humanos e a ciência brasileira, fora histórica: uma censura jogada para debaixo dos panos da mídia, entre meias palavras. Este caso do cancelamento do decanal IBGE (a qual chamaram, um ano mais tarde, de adiamento) não fora apenas súbito, mas noticiado precariamente e de forma diferente a qual nos foi informada: neste ano, eu havia me candidatado para fazer parte do time de recenseadores, isto é, pessoa que coleta dados em um município. Recebemos uma nota de menos de um parágrafo em um documento digital, alegando problemas financeiros no edital do programa – Sendo que um edital apenas viabiliza candidaturas quando já possui verba aprovada pela Federação – e conjunto a nota, o comunicado de que não seríamos reembolsados pelo valor da inscrição. Um ano depois, pudemos nos reescrever, receber parte da verba de volta, embora o valor das inscrições tenha sido aumentado consideravelmente. Para a mídia, foi passada as condições do avanço da COVID-19 como principal causa do cancelamento do edital público.

expressar a tal da criatividade advinda de situações em ambientes de alto estresse – Guardamos em algum lugar longe do real e que talvez seja pescado de volta à terra com o passar dos anos e das possibilidades, sejam elas favoravelmente econômicas (quando se tem subsídio para custear uma obra) ou sociais (quando se tem apoio social e amparo emocional para o desenvolvimento de uma obra). Para artistas jovens, aparentemente, as ferramentas costumam ser a criação da tentativa absurda ou de sua estagnação agora compulsiva. A criação do silêncio ou a criação do grito pode ou não se expressar em suas obras ou em obra alguma. Situações absurdas, longe de serem românticas, nos levam ao voo ou ao casulo por tempo indeterminado, num reflexo ambiental de desespero subterrâneo vivido diariamente: a negação pode estar presente em uma variedade de cenários, como a ascensão de certas vanguardas pós-guerra, e para a atual arte da contemporaneidade, seguem-se em minoria artistas que tratem abertamente do presente da COVID-19 – De certa forma, assim como o surrealismo, há quase um século, fora tão político²⁵ quando esteticamente onírico, isto é, *irreal*.

A consciência da pandemia e seus efeitos atuais na sociedade, é de difícil digestão. Guardamos nossa negação para algumas expressões artísticas – Assim como um certo recuo de projeção – enquanto compartilhamos os maiores entraves políticos da história nas ruas e nas plataformas digitais, como a união de lideranças jovens que incluem a comunidade sociocultural diversa que luta contra o marco temporal²⁶ com maior força nestes últimos anos. A hibridização da expressão visual permite um movimento cardiovascular artístico de inspiração e exalação da realidade, que no futuro se fará, provavelmente, mais clara em termos de danos sociais, mentais e fisiológicos mais duros do que a nossa percepção embebida em ansiedades nestes anos de 2020 e 2021 – E

²⁵ Envolvdes fervorosamente com a política da época, assim retrata Dominique Bona em “Gala” (1995), são geralmente esquecidas e generalizadas enquanto mero grupo responsável por um alvoroço excêntrico moderno em uma complexa época entre guerras e pós-guerra no ocidente. Do contrário, os posicionamentos políticos de seus integrantes sobressaíam as exposições e seus holofotes de visualidade artística enquanto imagem e poesia.

²⁶ Pela primeira vez na história, uma jovem ativista indígena brasileira pode ter seu espaço de fala mundial durante a abertura da Cop26, em Glasgow. Txai Suruí, do povo Paiteer Surui discursou sobre a realidade do desmatamento ilegal e do perigo para a população em Terras Indígenas no Brasil em um mesmo evento onde o presidente Jair Bolsonaro havia discursado sobre as políticas verdes do país. – Apenas um dos inúmeros protestos de grande impacto que ocorreram em pandemia, contra o marco temporal de terras indígenas e assassinatos de líderes destes povos, geralmente eventos arquivados pela mídia e pela Federação, seguindo sem justiça as vidas perdidas. O marco temporal sobre terras indígenas no Brasil tenta estabelecer que populações indígenas possam apenas reivindicar terras que ocupavam antes da implementação da Constituição brasileira de 1988 – Este processo nos limiares de uma guerra civil pela demarcação das Terras indígenas tem encontrado também nos protestos online uma nova projeção de sua voz nacional e internacional.

mesmo pelos limites da ciência em método, pois o tempo a determina – pode reconhecer.

Entre estas ansiedades, a conexão e desconexão figurada e literal no caso digital de acesso à comunidade online, se fazem presentes no fazer artístico em uma nova escala de importância da conservação, compartilhamento, interatividade e criação artística, agora que milhares de artistas podem compartilhar suas novas obras por meio de redes sociais ao seu gosto²⁷. De forma menos literal, partindo para a perspectiva da conexão em comunicar-se em silêncio ou aos gritos (e seus intermediários), pela arte visual ou multimídia, me vi nesta interrupção abrupta de focos de pesquisa e desenvolvimento delas, diferentemente de uma ruptura, um processo de insensibilização e hipersensibilizarão pela frustração desta momentânea nova perspectiva do lockdown. Vivo e vivi anos em situações financeiras de linha tênue entre sobrevivência e esperanças de qualidades dignas de vida: como já dito, já realizei obras com escombros, escolhi tintas à comida, e já não tive o que comer depois de trabalhar, sem conseguir comprar a farinha e o fermento do pão por meses em pandemia. Com a continuidade da pandemia, logo após um esforço de tantas pessoas para a internacionalização de meu trabalho no ano anterior, 2019, a profunda preocupação com a sobrevivência despontava frente a força criativa e fôlego para os próximos passos – As mudanças radicais foram obrigatórias.

Em 2019, meu forte interesse por cinética e óptica andavam juntos com as investigações filosóficas, especialmente fenomenológicas. Uma fase de absorção e familiarização temática, que ainda não havia alcançado eventos prototípicos artísticos ou de escritas para além do trabalho de conclusão em Artes Visuais que finalizava naquele dezembro, há quase dois anos, que serão apresentados no capítulo das Afigurações do Tempo. Durante os primeiros meses de 2020 estas ideias voltaram a mente, especialmente pelo trabalho de Abraham Palatnik²⁸, o casal de artistas Marji Roy e David Roy²⁹, Olafur

²⁷ Embora isto não garanta subsídio à sobrevivência ou efetiva visibilidade dentro da sociedade e seus nichos culturais, sejam estes nacionais, internacionais ou híbridos.

²⁸ Artista brasileiro de década de 1960, experimentou a arte cinética mecânica e eletrônica ao longo de décadas de carreira, onde séries de obras se destacam nestas pesquisas: obras “Objetos Cinéticos” da década de 1960 e seus aparelhos “Cinecromáticos” da década de 1980. Também trabalhou com vidro e esculturas orgânicas por anos de sua vida. Faleceu no Outono de 2020, em decorrência da COVID-19, aos 92 anos de idade.

²⁹ Escultores cinéticos que unem escultura e engenharia em madeira desde os anos de 1970.

Eliasson,³⁰ e Elias Sime³¹, somadas a história da arte cinética animada através de dispositivos ópticos como o *zoetrope* e o *thaumatrope*³² que flertam com os mecanismos de caleidoscópios tridimensionais e mecanismos de relógios ou rodas d'água me suscitavam a necessidade da experimentação para além da tinta a óleo e algumas estáticas assemblages.

Tais influências convergiam com a necessidade de experienciar outras formas materiais com a expressão abstrata da percepção que se conecta e desconecta-se da realidade em diferentes texturas das quais incluem a dimensão do tempo motivo. Sem muito dinheiro para realizar protótipos, realizei uma pequena peça chamada “Comunicação esperada”, uma assemblage e escultura cinética manual, tal como um alternativo caleidoscópio. Sua constituição fora por duas armações de lupas, onde guardei as lentes para outros protótipos e referências, por uma base reaproveitada de madeira, e polígonos feitos de acetato e celofane, unidos por metais e colas.

Ordenei os polígonos nas cores vermelho, azul e verde, de forma a ser possível, quando iluminado, recriar cores artificiais como o amarelo, laranjas, roxos e tons de rosa. Após a construção desta pequena escultura, gravei alguns momentos de visualização deste espectro cinético por uma peça que só é móvel pelo seu manuseio: é uma comunicação dependente entre realidade e virtualidade da forma, do estímulo que a leva a projetar-se no meio. Disso nasce um registro audiovisual acompanhado de piano digital, a qual me arrisquei em explorar sonoridades caóticas.

A comunicação em meio a pandemia, em uma primeira percepção, era semelhante a este trabalho: a materialidade de dois pontos tentando alcançar o outro lado de maneira objetiva, mas, sendo muito mais abstratos do que uma conexão linear, eficiente: a cada movimentação da incidência da luz a peça se modifica complementemente quando projetada em um plano externo de, a exemplos *in vitro*, paredes brancas. Sombras que guiam as tridimensionalidades da imagem virtual, possibilitando que a forma apareça em contrastes com estes

³⁰ Artista multimídia conhecido por suas instalações cromáticas luminosas e ambientações em multimídia a partir da década de 2000. Trabalha com poéticas interdisciplinares e elementares-naturais, como a luz e fenômenos naturais.

³¹ Sime é um artista contemporâneo etíope, que desenvolve através de seu trabalho multimídia comentários políticos ecológicos voltados à sustentabilidade enquanto crítica aos modelos econômicos imperialistas vigentes no globo.

³² Para contextualização, o *zoetrope* é um dispositivo de animação de imagens, prévio ao cinema, onde o efeito visual causado pela disposição de um determinado número de figuras em uma estrutura manualmente rotativa simula o movimento da imagem. Anterior ao zoetrope, com a simplicidade de apenas duas imagens dispostas em um cartão com fitilhos em suas extremidades, temos o brinquedo óptico simplificado em relação ao *phenakistoscope*, o vitoriano *thaumatrope*.

muros estéreis e uniformes demais para suportarem profundidades bidimensionais: é irrepetível e de difícil conexão entre desejo e eficiência. Os polígonos que formam a obra dependem tanto do espaço quanto de sua conexão para ligar uma lupa na outra. A identidade é essencial, embora mesclada ao fim em uma outra imagem, a sua virtualidade metamórfica ao plano material que lhe é inerente, indispensável. A peça fora destruída um ano depois de sua construção, aguardando uma nova tentativa de diálogo entre tantas partes, em novos contextos fora de um aquário branco do isolamento pandêmico.

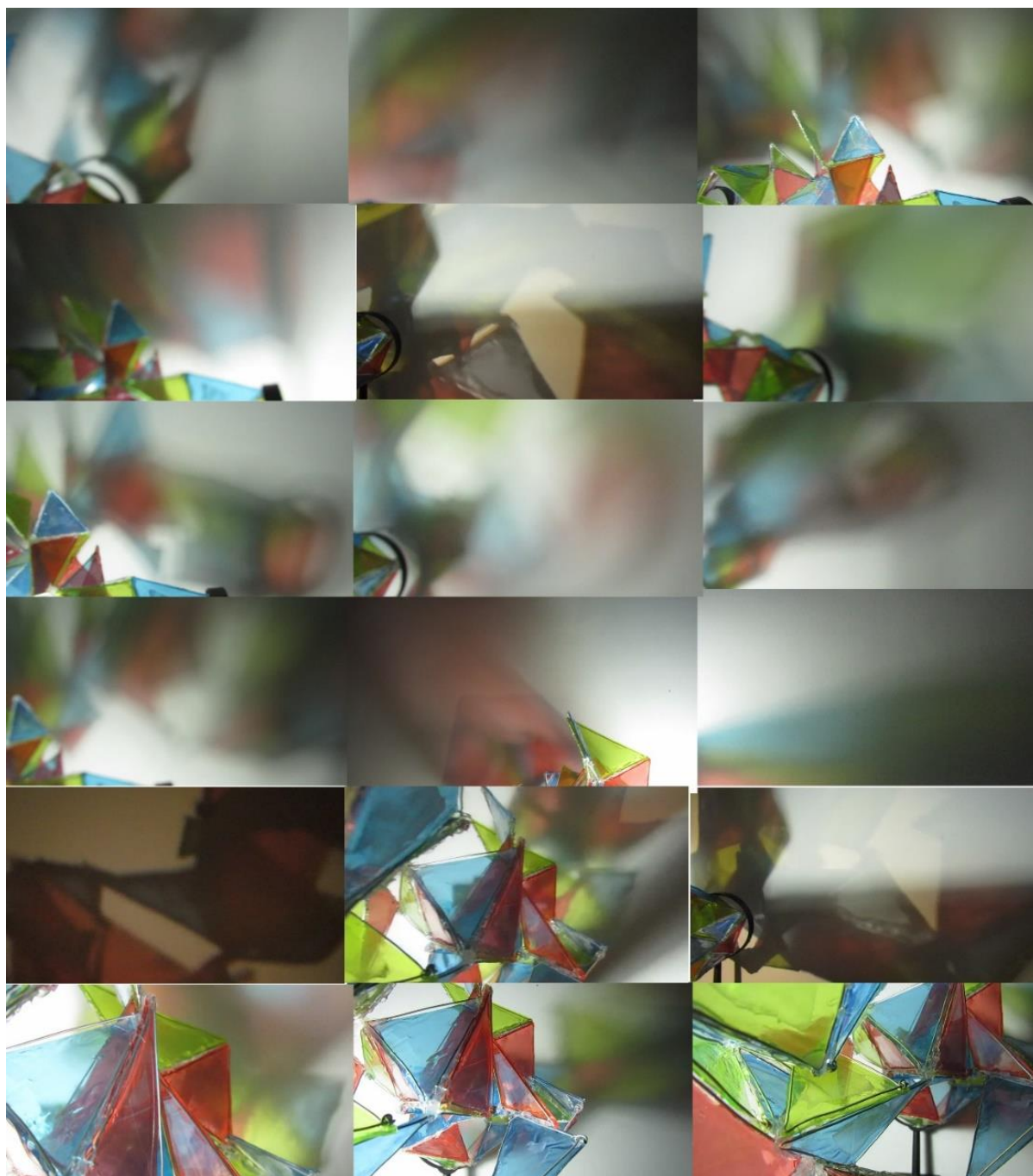


Figura 3. Registros de takes do audiovisual gerado pela escultura cinética “Comunicação Esperada” de 2020.

Ao finalizá-la, conjunto a outros estudos de objetos ópticos-cinéticos simples em 2020, foi adicionado ao processo criativo uma camada de experiência sonora que permaneceu em outras videoartes criadas neste período. Neste caso de “Comunicação Esperada”, fora o com piano digital, realizado poucos meses depois da finalização da obra física enquanto escultura cinética. Depois dela, “Effort, insuffisance”, “Inspirar”, “Expirar” e “Circundar”, de 2021, seguiram a multimídia do registro em som-imagem, deixando de depender exclusivamente uma dimensão de exposição da obra enquanto meramente física visitável ou de um único registro fotográfico para sua permanência digital. Simultâneas a estas pesquisas iniciais e da confusão de processo, a necessidade de hibridização entre fuga e realidade, que se manifestava a passos incertos, fora acometida pela experiência coletiva da informação, alterando suas mídias e linguagens mais uma vez. Há poucas semanas das manifestações antirracistas Estado-Unidenses que alcançavam dimensões de mídia mundial graças aos milhares de ativistas em linha de frente de protestos,³³ que eu havia entrado em contato com o trabalho da bailarina carioca Ingrid Silva de maneira digital., e trabalhava em esboços de sua arte no Balé. A bailarina iria, cerca de um ano após esses eventos, tornar-se uma referência da representatividade e ativismo das bailarinas pretas ao redor do mundo.

Na época, dediquei alguns estudos à Silva, estes em pastel seco e oleoso, inspirados subversivamente no trabalho de Edgar Degas³⁴. Simultâneo a outros projetos, foram nestes estudos que a segunda coletânea de estudos em artes

³³ A intensificação da presença do movimento da década de 2000, Black Lives Matter, em justiça a assassinatos de cidadãos pretos estado-unidenses pela violenta polícia branca, como no caso do assassinato do estado-unidense George Floyd, convergente à violência policial brasileira a níveis de genocídios através das décadas, em especial no estado do Rio de Janeiro e São Paulo. Protestos tomaram ruas físicas e digitais no ano de 2020.

³⁴ Impressionista francês mais reconhecido pela sua contribuição à disseminação de materiais industriais artísticos, sobretudo o giz pastel e as novas bisnagas de tinta a óleo na segunda década do século XIX— Demanda criada pelo *Plein Air*, dada a crise da pintura agravada pela ascensão da fotografia (um fator que acredito essencial para o início das vanguardas europeias artísticas), agora que artistas se viam impelidos a pintar fora do atelier. O ambiente misógino e sexista do balé do século XIX era registrado pelo artista Degas. Hoje vivemos a possibilidade de realizar esses estudos de bailarines respeitando este grupo de artistas, contra a exploração de corpos no mundo da dança e, sobretudo, contra o racismo e xenofobia destes espaços artísticos. Não há registros de bailarinas negras pintadas ou desenhadas por Degas. Ingrid Silva, além de bailarina preta, também foi uma das responsáveis por pressionar as marcas de figurinos de ballet a desenvolverem sapatilhas que acompanhassem os tons diversos das artistas – Visto que Ingrid passara anos de sua vida tingindo as brancas sapatilhas em tons sépia, manualmente, já que sapatilhas confeccionadas em tons diferentes de branco, pérola e rosa, eram praticamente inexistentes até o final da década de 2010. As sapatilhas são extensões do corpo de bailarines, daí a importância desta reivindicação – É a preservação do corpo artístico que veste a extensão instrumental, e o lugar que este ocupa no palco, em plena presença individual e coletiva.

plásticas vanguardistas tomaria forma e objetivo. Em um ano e meio a este momento, diversos estudos das obras de grandes mestras da pintura esquecidas pela atual história patriarcal da arte seriam realizados, assim como estudos teóricos ainda em desenvolvimento.³⁵ Ainda no primeiro semestre de 2020, conheci, através do trabalho de Ingrid, o bailarino também carioca Ruan Galdino. Assim como o trabalho de Silva, sua expressão pelas mãos me chamava bastante a atenção, algo naquela intensidade técnica de escolhas dos posicionamentos dos braços em seus saltos compartilhados graças ao meio online das mídias sociais me inspiraram profundamente a desenvolver a primeira série de pintura acrílica em papel, com retalhos de celofane guardados da obra “Comunicação esperada”, agora utilizado como colagem sólida. Esta série, nomeada “Enquanto isso ele dança”, foi a abertura para algumas obras em papel do ano de 2020³⁶, encontradas no capítulo “Imagem- Papel”.

Retomando nossa crítica aos desejos normativos culturais da representação da figura é que uma série de estudos de bailarines não se faz menos contemporânea do que uma série de videoartes completamente digitais em suas gerativas evoluções³⁷. É o retrato em sua expansão, previsivelmente dispensável por uma dominadora classe branca cisgênera, e de eminência necessidade para a maior parte dos corpos que preenchem a Terra. Contra um positivismo artístico, um retrato pertence a arte contemporânea como qualquer instalação de materiais mais criptógrafos o é – Pois a solução técnica já há muito é insuficiente para medir as extensões das Artes de um novo tempo.³⁸

³⁵ Estudos das obras de Artemisia Gentileschi, “Sleeping Venus” (1626), “Spanish Dancer Wearing a Lace Mantilla” (1873) de Mary Cassatt, e “Portrait of Anna Pitt as Hebe” Vigée le Brun (1792) em 2021.

³⁶ Fora uma série divulgada pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” enquanto parte de obras de resistência na pandemia de maneira digital no mesmo ano de sua produção.

³⁷ Como as obras “Inspirar”, “Expirar”, e “Circundar” de 2021 apresentadas no apêndice deste livro.

³⁸Um importante lembrete de uma fresca apresentação das páginas anteriores: O retrato é de suma importância para a representatividade social dentro do espaço de exposição. Muito se prega academicamente no retrato como modalidade superada, por vezes uma arte antiga, sem espaço nas grandes exposições ou na memória da arte de instituições consagradas, desconsiderando a conexão que se deve estabelecer entre arte-espço e público-tempo. Para a Community-art-based o uso do retrato é temático contemporâneo e no meio digital popular. Porém, é a ausência destes retratos nos espaços que conservam a arte fadigada e distante. Subestimar aquilo que possui uma determinada forma, penso, é cristalizar um pensamento comportamental social antigo, o que não diz respeito ao tema do retrato unicamente, mas aos interesses políticos ligados a estas representações, lutas ainda tão frescas quando o eram há 500 anos. Isto é, corpos pretos, famílias diversas, o corpo trans, o corpo indígena, não estão presentes nestes espaços em forma de retratos reais e sociais, se não, assim como retratos de corpos femininos, de forma exótica, bestial e mitológica, objetificada. Assim, continuar a criar e disseminar a arte do retrato que retrate de fato de diversidade social em contextos não simplesmente dignos, mas, de admiração, pertencimento aos espaços culturais exibitórios. A arte assim, é possibilidade da instrumentalização a favor dos direitos humanos através da presença cultural material – E digital – de

Embora aparentemente anacrônicas as apresentações das séries desenvolvidas em 2020 e 2021, o que acontece é a caótica profusão de ideias continuadas ou interrompidas pelas condições ambientais. Se ora as invenções cinéticas se faziam ideia a ser praticada, os materiais para essa viriam a faltar, se fazia um protótipo e outras ideias surgiam a mente. A colagem, ou as telas, ou o digital som-imagem, ou as aquarelas, o que pudesse ser realizado o seria. Com as problemáticas do mundo pandêmico, da sobrevivência, redigir uma artificial coerência artística que funcionava como um laudo, uma autorização de prosseguir com o desenvolvimento artístico em harmonia estética seria de uma profunda incoerência à existência diária. Seguimos então para uma outra obra cinética ao invés das pranchas de “Enquanto isso ele dança”. Um súbito entre os percursos técnicos de primeiro semestre de 2021. Um dilema das formas em meio a diversas técnicas e experiências amorfas.

A obra “Bones of critic Times”³⁹ fora construída por madeira e mecanismos de relógios. Resultante de um esgotamento maçante da resistência, pois além dessas séries, um intenso ativismo ambiental era realizado no anterior ano de 2020 devido as queimadas ocorrentes nos biomas Brasileiros. “Bones of critic Times” conta apenas os segundos, sem orientação numérica de um relógio. Resume-se em orientação rítmica e espacial dentro da circunferência-osso, em madeira nua, sem vernizes, pinturas que a protejam, sem lapidação. Uniforme e invariável, vivendo apenas do momentâneo segundo, inspira decadência em seu involuntário imediatismo afastado da construção de futuro, pois teria de contar mentalmente os segundos para saber quanto há de passar até o amanhã. Desprovida de condição que lhe permita a resistência contra as marcas do tempo – Recebeu apenas um par de pilhas, e após consumi-las, “Bones of critic Times” calou-se a tempo indeterminado.

representatividade. E para tal, o retrato, tanto a pintura, quanto a fotografia (e o cinema) são jovens áreas a descobrir o novo século.

³⁹ Em português, “Ossos de tempos críticos”.



Figura 4. Instantes de "Bones of critic times", 2021.

Se “Bones of critic Times” sucede séries de figuras sociais – Sejam humanas, animais, vegetais – com ar mórbido, “Teoria da Cor” entende sua função em retomar pensamentos do início da pandemia para deixar, por algum tempo, organizadas as possibilidades cinéticas pós-pandêmicas. Ela é investigação da forma em camadas, interativa sem desfazer-se. Comunicativa, síntese das formas em movimento circular é a mim sempre fora curioso pela sua persistência em todos os estágios do desenvolvimento da história humana.

As formas geométricas e seus padrões são estudados a séculos por evocar a âncora da vida. Tudo está a girar, talvez em variações geométricas como as órbitas, ou com menor constância como a reivindicação das necessidades sociais para com um sistema político vigente. Bailarines, *spins* atômicos, composições musiciais. Vida e morte. A percepção e as ondas que quebram voltadas para dentro do mar. Menos os textos científicos, estes precisam estar protegidos contra esses movimentos circulares, mas não porque não o sejam, já que voltamos sempre a alguns questionamentos de validade metodológica, mas porque esses são de tramas e translações demasiadamente longas e elásticas, beirando a abstração cinética do percurso lógico. O sangue que flui. Mas o que me interessava aqui era a circunferência nas invenções primárias – A roda, a engrenhagem, que por tanto tempo levaram sozinhas os questionamentos da humanidade em termos de desenvolvimento tecnológico. É o demorado início, as rodas dos aviões, que mesmo convivendo com os avanços elétricos, quânticos, nem sempre consegue dispensá-la. A energia que advém dela e a integração que a circunferência faz, a dimensionalidade de suas ações a serem percebidas.

Pelo uso desta antiga geometria com o uso da circunferência, dos polígonos, que por exemplo, compõe teorias recentes com relação da formulação do universo em seu tecido temporal, prosseguimos construindo nossas investigações. Naturalmente, por onde mais a construiríamos? A maior parte das nossas metáforas são blocos de montar, a organicidade a complementa. A abstração e a inexatidão sempre nos foram um problema, pois assim como o restante da natureza, priorizamos as maiores alianças energéticas com menor esforço, dano ou perda de um sistema. Econômicos e imediatistas, que ironia vivermos os problemas ambientais que vivemos, priorizando na maior parte das vezes a tal da eficiência, porém, a curto prazo, compulsivamente incompassíveis.

É para tão longe que vão os mapas guiados pelas geometrias elementares. Para a Arte, esta guiou por extenso período o fazer artístico técnico, e ainda o faz presente na atualidade embora saiba dividir seu espaço com a abstração e uma organicidade superior à artificialidade da ordem – Pelas instalações e obras multimídia com os mais diversos materiais maleáveis e fluidos. Desde colméias de abelhas às lâminas das folhagens Frutos em tendência aos formatos ovais e circulares agrupados, super-novas, existe uma magnífica tendência natural a experimentarmos a geometria espacial quando analisando os processos amorfos e metamórficos da vida, o que em analogias abstradas da dimensão da filosofia da arte podem ser também úteis em momentos exploratórios. “Teoria da cor” usa destas formas fundamentais. São discos paralelos com rosáceas que recortam possibilidades cromáticas pelo seu movimento.

Quando uma das figuras mais importantes da humanidade enquanto corpo LGBTQIA+ e enquanto mente inventiva humana transforma a matemática pura em aplicação, unindo o abstrato ao controlado mundo linear e geométrico. O matemático inglês suicidado pelo governo britânico após suas grandiosas colaborações para a sociedade e ciência da época, Alan Turing, um dos pais e mães do computador indispensável para todo o tipo de compartilhamento e estrutura global há menos de um século dali, fez o caminho inverso, tão comum a própria arte, de partir da abstração para sua regulação estrutural. Um mecanismo e dispositivo que comunica, instrumenta vias até então obstruídas, desconhecidas, ou simplesmente insalubres a serem percorridas. Quantos protótipos são necessários, quantas mentes são necessárias, para construir esses blocos e depois, corpos do conhecimento aplicado? De uma arte que acesse a sociedade em sua representação às diversas vidas, da ciência que procura alternativas ao insustentável, da política que flui em democracia? Penso nisso constantemente, dentro de uma individualidade que seleciona tais preocupações enquanto coexiste com outras seleções feitas por outras pessoas, felizmente, num fértil ambiente de diferenças. Independente destes complexos cenários, tentamos timidamente colaborar ao acaso para os protótipos coletivos, muitas vezes inconscientemente, quando pendemos ao mercado ou a moralidade sem muita avaliação.

Anne Treisman⁴⁰ por exemplo, estudara a relação de algumas formas geométricas para o signo das formas e das cores para seu *feature integration map*

⁴⁰ Psicóloga cognitiva inglesa, que estudou as relações de atenção e memória por estímulos visuais ordenados no século XX, como apresentado em diversos artigos resultante de análise de estudos de caso e de extensas pesquisas com a colaboração de grupos de sujeitos de pesquisa expostos a

perceptivo. A percepção de cor e forma toma dimensões físicas e artísticas, psicológicas, motivadas e emotivas, viria a ser a conclusão limitada pelos materiais naqueles anos de 2020 e 2021 com a “Teoria da Cor” em um pequeno objeto cinético da qual registrei alguns de seus feixes cromáticos. As relações geométricas de cor e forma possuem ainda uma extensa e milenar cultura da arte de tapeçaria e da arte da costura sobretudo nas Áfricas, recorro aqui mais especificamente de África ocidental, onde as formas elementares são signo e conceito cultural elevado. Compreendem a essência do mundo espiritual e físico expresso na geometria e suas relações em composição junto à cor. Coletivamente expressamos, a cada região e conhecimento, as importâncias fundamentais do cíclico. Algo que contém e se diferencia, responsável pela identidade e função em sistemas interdisciplinares integrados, de tramas tão emaranhadas e complexas que tornam estas elipses infinitas curvas de parábolas, ou mesmo planos horizontais onde não se vê ligação com coisa alguma num determinado período de existência.

Como um dos resultados deste imenso berço cultural milenar das artes e do uso da forma estável geométrica, e das formas lineares ou plásticas, de maneira não-geométrica, estudei o uso formas enquanto delimitações de espaço. Com especial atenção às circunferências e estruturas poligonares enquanto primeiras investigações, uma criança a aprender a base do mundo. Enquanto o problema da esfera que abriga octetos é deixado para futuras pesquisas, nos últimos anos, ou seja, meus primeiros anos de trabalho, compreendi que os estágios da inferência dimensional das formas possuem elos co-dependentes entre forma e matéria – e consequentemente, luz – que refletem bastante do momento de virtualidade que vivemos no 1/5 de século XXI.

Através de polígonos ou estruturas geométricas, é possível criar reflexos abstratos cromáticos pela movimentação da luz, como visto em “Comunicação esperada”. Dos pixels que emitem luz aquilo que é iluminado por um agente externo, pode ser complexificado a medida em que são adicionado mais elementos e proporção de projeção. Com o auxílio de camadas, vê-las em ação nos possibilita revisitar o que fazer com as formas co-dependentes: de um mundo estável, porém lacivamente violento e caótico, que promove a

diferentes padrões de formas e cores. Um de seus mapas é registrado em “*Essentials of neural science em Behavior*” de Kandel, Schwartz e Jessel” (2011). Recomendo também a leitura do artigo “*A feature-Integration Theory of Attention*” de 1980 por Treisman e Gelade.

virtualidade expansiva, de maneira imprevisível até que se conheça seus padrões.

Uma última obra exploratória deste período de investigação das formas, que antes seria um dilema entre escolhas de regiões para manifestar e observar eventos composicionais. A incidência da fragmentação e desilusão de uma arte com funcionais divisórias disciplinares e poéticas viria a se agravar durante o período pandêmico. Se este processo se iniciou exclusivamente a óleo sobre uma superfície bidimensional, logo estaria coexistindo com happenings, artes digitais em som-imagem, e textos como este, sem renunciar a importância da figura em contemporaneidade, em possibilidade de representação – e apresentação – de seu contexto presente. Em diferentes densidades dinâmicas, seja na solidão e solitude da constantemente frustrada tentativa de passagem por um período torduoso, ou seja no compartilhamento da arte com outros artistas, permeado pelas notícias e pelas leituras ou visualizações, o dilema das formas extrapola o material, embora nele também encontra sazonais abrigos em sua jornada nômade.



Figura 5. Fotografia da estrutura de “Teoria da cor nº 1”, objeto cinético manual, 2021.

“Teoria da cor nº1” é um objeto desmontável com estrutura de imãs e metais, que sustenta quatro discos de madeira pintados de forma translúcida nas cores vermelho, verdes e azuis. Construídos para serem observados horizontalmente enquanto, por uma pequena manivela, é possível mudar as posições dos discos e assim, formar ou não determinadas cores nos discos, que possuem tempos de rotação inconstantes e diferentes entre si. Criei este primeiro modelo inspirado na estrutura dos cones da visão, por não conter tons de amarelo e rosas, por exemplo, mas permitindo uma disposição aleatória destas cores. É necessário um ambiente altamente luminoso à obra, paralela a quem a observa. Formam-se assim cores virtuais, composições caleidoscópicas irrepetíveis – ou de difícil repetição, pois a rotação é variável em cada disco. Como se observa apenas o interior da obra, perde-se a noção de espaço, de qual disco alterou aquele padrão. São experiências orgânicas, criativas, exploratórias, como que um brinquedo óptico mais do que um dispositivo propriamente dito.

Os trabalhos apresentados neste primeiro capítulo, são importantes transições e bases entre séries mais robustas desenvolvidas entre 2019, 2020 e 2021. Sem estas peças e curiosidades aplicadas em criações, mesmo que demasiadamente exploratórias, prototípicas, e inconclusivas – pois refletem a vivência pandêmica e imaturidades joviais - as próximas desconhecidas séries longas não poderiam ter da forma que virão a ser. O dilema entre as formas passa ao conceito e transpassa ao que é comunicado pelo balanço forma-imagem apresentado continuamente a cada composição.

São os híbridos processos possíveis que escolhemos ocupar, ou que caímos ao acaso, dentro das Artes, que nos torna seres contemporâneos. Questionar a forma e seu espaço, questionando o tempo que o torna tocável, nos leva à expressão da pergunta, das não-respostas, do grito, do silêncio, da agonia e do prazer em estarmos perdidos diante do indizível, carregando algumas poucas metamórficas ferramentas. Um constante começo enquanto construção e simultaneidade da indagação. A forma ainda é vislumbre de tanto, misteriosa – Agora subscrita em dimensão digital e online – é poderosa, incompreensível para o que é conservador. Por ter sido demasiadamente compreendida à especificidade do poder moderno, agora é ainda mais questionável através de sua persistente continuidade. A figura a figura do mundo diverso, coexistimos frente a uma arte contemporânea profundamente afetada pela pandemia de covid-19 e pelas crises sócio-políticas globais vividas intensamente nas últimas duas décadas.

Afigurações do Tempo

As primeiras séries são como prelúdios do que irá reverberar em anos dali as temáticas que artistas irão investigar – Talvez de forma pouco óbvia, as *fases* possuem sutis conexões como subespécies de uma matriz. Mesmo quando renunciamos ao passado, o antagonismo a um conceito, ou tema, nicho, não deixa de ser uma referenciada conexão ao início, afinal, uma revolução⁴¹ é uma reconfiguração de algo, dum princípio. “Afigurações do Tempo”, no princípio do anacronismo, da anarrativa, o Tempo numa não-imagem que evoca a uma imagem, sob intensa influência da fenomenologia de Husserl a qual a academia brasileira tanto detestava. Uma espécie de simulacro temporal pela percepção sensível – Era o tema que me tirava o sono durante meu período na Universität Heidelberg, em 2018, e que iria culminar na série de quatro obras e uma certa exploração interdisciplinar teórica – Se é que a podemos chamar assim – de um conjunto de cento-e-poucas páginas em 2019.

“Afigurações do Tempo” não viu as influências que o presentismo e as recomendações bibliográficas de Kristie Miller⁴² iriam causar nas investigações do tempo na imagem, mais especificamente, na experiência temporal que uma imagem estática e cinética pode ser encarada para além da indireta filosofia do tempo presente na fenomenologia e na filosofia transcendental – O contato com filosofia da tecnologia três anos depois iria mudar tão radicalmente o arcabouço dessa série que me forçara a engavetar uma versão estendida da obra teórica madura de “Afigurações do Tempo”, reestruturando-a completamente.

Entretanto, foi em “Afigurações do Tempo”, enquanto simultaneamente realizava uma pesquisa em pinturas a óleo para pessoas com deuteranopia, que compreendi os eixos onde se situam, de maneira prática, o processo criativo. Em 2018 e 2019, durante algumas monitorias de atelier e disciplinas de processo criativo na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, folheando dezenas de trabalhos de colegas e alunos de anos anteriores que o mito do processo criativo linear fora se desintegrando, e dando espaço para a liberdade

⁴¹ Do latim, *Revolutio*.

⁴² Professora na Universidade de Sydney e diretora do Centre for Time em estudos de filosofia do tempo, metafísica e física – Estudos interdisciplinares em espaço-tempo.

entrópica da imagem da arte, do tempo expresso nela que carrega impreterivelmente as marcas do passado, do presente, e das visões de futuro de artistas. As marcas do passado costumam ser temáticas – Mesmo de um passado próximo, como de um mês anterior aquela obra, é o evento que irá gerar o sintoma da criação – enquanto as do presente, do fazer artístico, são emotivas, dilacerando um ideal que luta, em guerra de expressividade, com o que *se deseja* obter de uma obra, que é justamente as visões do futuro.

Curiosamente essas marcas do tempo no processo criativo individual, são, acredito, responsáveis pela independência de uma obra de arte em sua interpretação e contexto espaço-temporal, é o que a torna permeável – Sua completude estética temporal. Há, na obra de arte, um espaço de origem que possui e preserva uma linearidade de criação, que a identifica e diferencia do restante do espaço que sempre será mutável – Os novos contextos, os novos olhares para com aquele âmag. Contrário a um reducionismo e a um universalismo da arte visual, falamos aqui das texturas espaço-temporais de uma imagem, sua capacidade de adaptação sem abandonar um DNA estelar de quem a cultivou, mesmo que este seja visível apenas a microscópio e pouco seja relevante em uma macro perspectiva de sua superfície.

Pensando nesta permeabilidade, porosidade do epitélio de uma obra de arte, ou série, ou conceito, texto, e provavelmente obras não apenas visuais, é que embora “Afigurações do Tempo” seja a primeira série e última série pré-pandêmica de 2019, não poderia deixar de compor o ambiente pandêmico das obras que iriam seguir dali – Mesmo que anacronicamente. Para além disso, decidi transcrever parte da obra teórica original como parte do inicial cultivo das imagens de 2020 e 2021, com certa revisão e síntese, afim de lembrar o contexto pessoal artístico que se vivia antes do impacto do isolamento social – O âmag e suas falhas, explorações despreocupadas com a realidade que viria mais tarde descamar e reencarnar nas séries “Space-Being”, “First Steps into the Anthropocene”, “100 Species of the Brazilian Fauna”, “59 minutos Inúteis”, “Textos”, “Enquanto isso ele dança”, e as motions-graphic-art “Inspirar”, “Expirar”, e “Circundar” dos anos seguintes.

Apresentado um breve contexto de “Afigurações do Tempo”, visitaremos a estrutura do texto e das obras: São quatro obras, cada obra correspondente a um capítulo do texto original⁴³. Cada capítulo fora inspirado em uma ou mais abordagens do problema e da influência da entidade do tempo

⁴³ Que fora o trabalho de conclusão de curso da graduação de Artes Visuais, sob a orientação e constante incentivo da Professora e historiadora da Arte Luana Wedekin em 2018-2019.

na imagem dentro de uma área do conhecimento – fenomenologia, uma proto influência da física teórica e da astronomia, da neurofisiologia e finalmente da história da arte, teoria da arte e sua filosofia. Naturalmente que o manuscrito original é bastante rudimentar, tendo sido mais uma coletânea de associações que geraram a forma que as afigurações do tempo (obras de I a IV) tomaram em unidade, conjunto, e subscrição quando exibidas na Pinacoteca Municipal de Bauru, naquele mesmo ano.

As quatro afigurações do tempo são unidas por uma proposta técnica semelhante: São obras orbitantes, que requerem serem orbitadas e exploradas em várias perspectivas para fazerem-se completas. Foram desenvolvidas para comunicar com uma linguagem sem início composicional, desrespeitando qualquer organização de narrativa embora queiram expressar uma ideia. Embora suas figuras sejam talvez um tanto irreconhecíveis, não são obras abstratas. São figuras que sofreram dissociação linear do tempo nelas contido, expresso por uma ordenação espacial e angular atípica de sua representação. Há nessas obras o desejo de insuficiência, dúvida e incompletude visual – Para onde vão? Caminhos turvos que são bruscamente interrompidos por suas diversas interrogações.

Criadas para ocuparem um espaço de perambulações, as primeiras peças, “Ninho”, e as gêmeas “Queda” e “Nebula”, ocupam formas plenas de visualização: Ninho é um tubo de papel prensado que assim como todas as obras, é desenvolvido para uma experiência de 360° do observador e é disposto sobre uma mesa, com apresentação vertical. “Queda” e “Nebula” foram desenvolvidas para estarem paralelamente dispostas, porém, o espaço de exibição não possuía capacidade para que obras fossem prendidas ao teto, sendo assim dispostas abaixo da linha dos óleos do público – com a intenção de causar certa ilusão óptica, das quais um dos observadores relatou sentir sintomas de labirintite ao observar demais a obra “Queda”. A última obra é a síntese da série, o incômodo e impotência diante do tempo e da forma imagética, jamais completamente exposta – “Cube-Raum”, “Raum” enquanto o espaço alemão tão filosoficamente questionável.

Quando as afigurações são expostas, a próxima série é a “Universo Relativamente Observável”, última série a ser realizada antes do anúncio da possível pandemia que iria abalar o mundo nos dois anos seguintes. Ambas as séries podem até ser resultados da vida, duma comunicação entre arte e ciência, tão comum à modernidade pelas novas mídias, mas certamente são mais marcas de atributos de processos criativos das quais me são inerentes do que reflexões

acerca da contemporaneidade em si, enquanto sociedade e suas problemáticas. Eram alicerces para a aplicação do vidro da experiência social dos anos seguintes, e por tanto, indispensáveis para compreender as investigações pós-pandêmicas ou mesmo a necessidade deste texto – Uma arte orgânica, pequena criatura que vive e morre e se modifica, levando a cada geração um pedaço da anterior, trocando todas as suas células de tempos em tempos nos desafiando a compreender aonde reside aquilo que permanece, se todo veículo é novo – É a comunicação entre as partes antes da morte, a confiança do vínculo e sua aplicação. O processo criativo é neuroplástico – Informações passadas como estímulos nervosos que não residem em lugar nenhum e residem em todos os lugares. É possível que durante o processo de sociabilização, de amadurecimento pessoal e do fazer artístico, irão se perder por muito tempo e para sempre preciosas expressões por não terem sido suficientemente potentes, mas que sempre irão responder ao meio a algum modo, pois é necessária, é motivo-motiva.

Começa então as meditações ⁴⁴ que antecederam as grandes sobrevivências e as gigantes perdas.

“O Perceber, diz respeito ao maquinário que nós, sujeitos, dispomos para nos conectar ao que é externo a nós, ao mundo em que vivemos. É graças à percepção sensível⁴⁵, à percepção visual, por exemplo, que o enxergar faz-se significativo: nomeamos aquilo que nos é apresentado, experienciamos eventos que se tornam memórias, reconhecemos aquilo que não é diretamente visível em uma pintura, mas a compõe. O ver das múltiplas possibilidades de interpretação dentro de uma composição ou jogo de figuras dispostas de diferentes maneiras em um determinado ambiente sendo mais do que apenas figuras, trazem sensações, sequências de pensamentos, conclusões e reflexões. O perceber é uma atividade reflexiva.

Partindo do princípio de que a percepção é o que conecta um ser a outro, ou o ser com o mundo, ser este que reage a estímulos do meio, que perante estímulos do próprio ser reage ao mundo, nutrimos então a ideia do mundo

⁴⁴ Texto parcial de 2019, revisão em 2022.

⁴⁵ Em “Investigações lógicas – Sexta investigação” Edmund Husserl define como *Percepção sensível* “aquilo que é percebido pelos olhos, e ouvidos, pelo olfato e pelo gosto, em suma, pelos órgãos do sentido.” (HUSSERL, Edmund, P.167, 1992).

como estrutura relacional. Esta estrutura relacional é composta de mundos individuais⁴⁶ que habitam um mundo comum, um habitat de fatores relacionais comuns com interpretações infinitamente variáveis em cada mundo individual. Essas variáveis, particularidades de ser para ser, de mundo individual para mundo individual, também existe em cada objeto do mundo que graças a um conjunto de atributos possui diferença, diferença que torna possível que A seja diferente de B, que nós sejamos diferentes e que existam infinitas relações entre objetos para serem percebidas.

Certos aspectos intrínsecos ao ato de perceber diferenças entre seres ou objetos, ou a diferença entre estados de objetos, eventos ocorrentes em um ou mais cenários constantemente mutáveis, permeiam a estrutura do olhar reflexivo. Aspectos que devida a configuração de mundo individual e mundo comum como conjunto de estados, sustentam o experienciar algo pelo sujeito: o espaço-tempo; que assim como a percepção visual, é ocorrência da diferença entre termos que se relacionam, ou acerca de um mesmo termo (objeto ou ser) que se modifica.

A análise das diferenças que auxiliam a percepção visual e a percepção temporal entre objetos, sensações, abstrações, representações e apresentações, pode possuir leituras por diversas áreas do conhecimento a fim de serem conceitualizadas e transformadas em linguagem, seja esta científica, visual, simbólica, lógica etc. Analisar e conceitualizar ou comparar definições de um objeto de estudo requer afunilamento para que a atenção à detalhes deste objeto seja possível. Este trabalho, traz reflexões e a apresentação do objeto principal de estudo, as afigurações do tempo.

As *afigurações do tempo*, demonstradas ao longo dos quatro capítulos que compõe este trabalho, serão apresentadas como resultantes imagéticas de objetos comuns à percepção visual e à percepção temporal de uma representação, que apresentam expectativa e ideia de tempo em sua configuração visual. Tais termos como “percepção visual”, percepção do tempo”, “expectativa e ideia de tempo”, “tempo” per si, serão explicados através de grupos de atributos e conceitos de diferentes áreas do conhecimento, oferecendo um panorama conceitual de termos que fazem parte das chamadas *afigurações do tempo*, ou *afigurações temporais* dos capítulos a serem apresentados a seguir.

⁴⁶ Maurice Merleau-Ponty em “O visível e o invisível”, 2000, diferencia o mundo interior do mundo exterior, conectados pelo símbolo comum de um objeto.

É a fim de refletirmos sobre questões referentes ao ato de perceber o tempo na representação imagética, através de investigações dos processos relativos à percepção visual, não apenas simplesmente imagens, mas obras de arte, é que este trabalho propõe uma perspectiva interdisciplinares entre as áreas da filosofia, da ciência e da arte. Para compreender os fenômenos da percepção temporal a partir de atributos e resquícios de informação dados por uma obra de arte, visitaremos conceitos que compõe as afigurações temporais gradualmente por área do conhecimento, costurando-as quando possível.

Partindo de conceitos como o ato de perceber em instâncias metafísicas da filosofia e científicas da neurociência, a relação entre um sujeito e seu predicado ⁴⁷, ao que é considerado ‘tempo’ na filosofia kantiana e fenomenológica e na física moderna, resultando na ideia de uma percepção temporal artística interdisciplinar. A análises de obras dos artistas Sebastien Stoskopff⁴⁸ e Theo Jansen⁴⁹ apresentam panoramas poéticos divergentes entre pintura e escultura cinética que, apesar de suas físicas e conceituais distinções, são convergidas pela exploração do tempo representado em imagem. A estrutura deste trabalho é disposta da seguinte maneira: cada capítulo apresenta e reflete sobre um conjunto de pontos fundamentais pertencentes a uma área do conhecimento, necessária para que nosso objeto de estudo, as afigurações do tempo, sejam observáveis em uma síntese final de cada capítulo, resultante em uma obra de arte realizada pelo autor. Desta forma, apresentaremos quatro capítulos e quatro obras de arte realizadas aos moldes da investigação teórica.

Como tempos de eventos que ocorrem simultaneamente, mas que devido a estrutura da linguagem, apresentam temporalidade linear, ou seja, a necessidade de dizer primeiro, algo, secundariamente, outro algo, demonstrando um termo posterior a outro, apresentaremos cada capítulo como estruturas da percepção temporais finalizadas em atos expressivos. O ato da

⁴⁷ Será utilizada a obra “Investigações lógicas – Sexta investigação”, 1992, Edmund Husserl para a reflexão das relações entre sujeito e predicado. Desta forma, neste trabalho não será utilizada bibliografia de apoio em semiótica. Como apoio, fora escolhida a obra “A linguagem do espaço e do tempo” por Hugh M. Lacey, 1972, para as questões simbólico-lógicas das relações entre sujeito e predicado e sujeito e objeto.

⁴⁸ Pintor alsaciano de naturezas mortas, Sebastien Stoskopff (1597-1657), redescoberto apenas em 1930 pelo fundador do *Musée de l’Oeuvre Notre-Dame* em Strasbourg, Hans Haug conforme o catálogo do museu de 2016. Consultar bibliografia.

⁴⁹ Theo Jansen (1948-), artista cinético holandês, conhecido por suas *strandbeest* (tradução livre do holandês para o português, “bestas da praia”), projeto desenvolvido de 1990 à atualidade, 2019 conforme website do oficial do artista. Consultar bibliografia.

realização da obra de arte e seu percurso criativo, serão como tempos de atos, quatro dimensões possíveis de um objeto sendo que cada obra possui aspectos armazenados de seu passado, do capítulo anterior.

Desta forma, em “Percepção do mundo: atmosfera e carne das relações entre sujeito e objeto” apresentaremos as afigurações do tempo considerando aspectos da percepção e das relações do sujeito com o meio pela filosofia fenomenológica, com desenvolvimento e obra final, a pintura-escultura “Ninho”. Em “A materialidade do tempo: Breve percurso e mecanismo da percepção temporal”, sob a óptica da filosofia da ciência e da linguagem com relação ao espaço e tempo somados às considerações da física sobre o tema, de obra resultante “Queda”. Respectivamente, em “Estruturas neurofisiológicas da percepção: aspectos e configuração do perceber imagem e tempo”, serão apresentadas introdutoriamente estruturas dos mecanismos fisiológicos de processamento da imagem que se tem através da percepção visual e esboços da sensação de movimento, de obra resultante “Nebula”. Por fim, o desenvolvimento de “Fissura do instante: a quarta-dimensão na arte como afigurações do tempo”, que volta as teorias da arte, estrutura interdisciplinar de apresentação do objeto de arte analisando o tempo nas obras de artistas que trabalham com a vida e com a morte, eventos antagônicos, a fim de apresentar a última obra deste trabalho teórico e experimental, “Cubo-Raum”.

I. Percepção do mundo: atmosfera e carne das relações entre sujeito e objeto.

O perceber é para este trabalho a base fundamental onde serão construídas e apresentadas reflexões acerca da percepção do tempo e da percepção visual, campos específicos encontrados no amplo espectro do estudo da percepção. É de interesse, por tanto, a proposta do refletir acerca de quais aspectos podem participar do ato de perceber, de forma que o definir o que seja percepção a partir de uma escola filosófica específica, ou traçar a história da filosofia da percepção não caiba a este trabalho, justificada pela aplicação interdisciplinar das propriedades que circundam a percepção, e não o possível enfoque epistemológico.

Partir-se-á então não de uma ontologia da percepção, mas de sua breve apresentação etimológica, dada a familiarização possível as diferentes denotações do verbo *perceber*, e de seu substantivo, *percepção*. A razão desta abordagem dá-se pelo apresentar do objeto não pelo seu percurso filosófico a

priori, mas da sensibilização de definição variável do que fora posteriormente, debatido pela filosofia, pela psicologia, pela ciência e pela arte. O Perceber, pela filologia clássica, encontramos nas obras de Aristóteles⁵⁰ da antiguidade clássica grega, “τὸ αἰσθάνεσθαι”, e a percepção, “αἰσθησις”⁵¹. Da etimologia da palavra da língua moderna inglesa *perception* de definição 1 - *The ability to see, hear, or become aware of something through the senses*, (português: A habilidade de ver, ouvir, ou tornar-se consciente de algo através dos sentidos) 1.1 - *Awareness of something through the senses* (Português: Consciência de alguma coisa através dos sentidos), tem sua origem, assim como a palavra do português, Percepção, latina. No Latim, *perceptionem* (nominativo de *perceptio*), de sentido mais fluído, um “apreender de algo”; a partir de 1610 também ganhara em inglês, seu sentido secundário de “*perception*”, o sentido secundário de “a tomada de conhecimento de algo”. A partir do segundo quarto do século XIX, ganhara o sentido de “*intuitive or direct recognition of some innate quality*” (português: reconhecimento intuitivo ou direto de alguma qualidade inata). Em português, o substantivo “percepção” significa 1. Ato ou efeito de perceber, 2. Capacidade de distinguir por meio dos sentidos ou da mente; inteligência, 3. Representação mental das coisas, já o significado de “perceber”, encontramos: Apreender algo, por meio dos sentidos.

Ronald Polansky (2007), comenta sobre o uso de “τὸ αἰσθάνεσθαι”, o perceber, e a de “αἰσθησις”, da percepção em *De Anima* de Aristóteles. Polansky promove a relação da sensibilidade existente nas diferenças terminológicas do τὸ αἰσθάνεσθαι entre os filósofos Aristóteles e Platão. Para além de uma etimologia e semântica da αἰσθησις e do τὸ αἰσθάνεσθαι, excedendo a αἰσθησις definida como αἰσθημα (português: sensação, sentimento de algo) de seu tempo, Aristóteles e Platão discorreram sobre o ato do perceber e da percepção como problemas filosóficos, refletindo de perspectivas divergentes acerca da percepção e do perceber ao investigar as qualidades deste perceber.

Desde as reflexões promovidas por ambos os filósofos ocidentais, a trama e a estrutura do estudo da percepção e do perceber, a qual viria a ser desenvolver em um organismo complexo de própria atmosfera e ambiente de

⁵⁰ Nos escritos do livro *De Anima* (grego: Περὶ τῆς ψυχῆς, português: da alma.) por Aristóteles. Texto acessível em língua original em Α Ρ Ι Σ Τ Ο Τ Ε Λ Η Σ : ΠΕΡΙ ΨΥΧΗΣ 4ª Edição. Εκδόσεις Ζήτηρος:: Thessaloniki, Grécia. 2003.

⁵¹ Em “Aristotle’s *De Anima*” (POLANSKY, Ronald. 2007), durante o capítulo “The Predecessors’ Use of Soul to Account for Motion and Perception”.

estudo, apresentava seus termos elementares: em *De Anima* e *A República*⁵², relações entre a alma e a natureza, a percepção dos sentidos e do objeto de sentido, do mundo das ideias para com o mundo natural. Em suma, já se estabelecia a experiência do perceber em suas faces: o interior do ser e do exterior a si. Também já se construía a problemática dentro das teorias do conhecimento para com e da percepção inteligível, e mesmo para com a percepção apenas como ferramenta funcional dos sentidos, como que mera conexão através de sensação.

Pela perspectiva aristotélica, “a alma parece diferir do que não possui alma por duas coisas: ambas pelo movimento e pelo perceber”⁵³ o aspecto da diferença, do ato de diferenciar parte dos termos que envolvem a percepção, de uma alma como percepção e movimento. Em *Theaetetus*, de Platão, a percepção, *αἴσθησις*, remontava para além da percepção dos sentidos, uma percepção sensível incluindo a ideia de uma percepção consciente, atenta (inglês: *awareness*), como apontado por Polansky (2007). As questões que emergem da percepção inteligível, do mundo das ideias para com o mundo natural através da problemática filosófica da percepção ocidental, estenderam-se da antiguidade clássica grega à filosofia pós-moderna e contemporânea, onde a filosofia da percepção ganhara forma.

Adentrando as possibilidades de abordagem ocorrentes na filosofia da percepção, encontramos as abordagens fenomenológicas. A fenomenologia (*Phänomenologie*) é o a perspectiva filosófica do estudo do objeto do mundo natural e de suas relações com o mundo das ideias, ou seja, para com o sujeito, através da experiência da percepção como fenômeno que reconhece um objeto em um espaço-tempo através de suas qualidades particulares, como proposta pelo filósofo Edmund Husserl⁵⁴. E é através da perspectiva fenomenológica introduzida por Edmund Husserl e explorada por um de seus contemporâneos, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, que serão abordadas qualidades relativas à percepção do ser, do interior, para com o mundo natural, o exterior neste texto.

⁵² *Theaetetus*, *A República* de Platão. Texto original e tradução inglesa utilizada neste trabalho: SHOREY, Paulo. *Plato: The Republic, with an english translation*. Harvard University Press, 1906.

⁵³ “The ensouled seems to differ from the non-ensouled especially by two things: both by motion and by perceiving” tradução do original “τὸ ἐμψυχὸν δὴ τοῦ ἀψύχου δυοὶ μάλιστα διαφέρειν δοκεῖ, κινήσει τε καὶ τῷ αἰσθάνεσθαι,” (Polansky, Paulo. 2007. P. 63)

⁵⁴ Bibliografia de Edmund Husserl (1859-1938), nascido na cidade de Prossnitz, Morávia, então pertencente ao império Austro-Húngaro. (Loparić, Željko, Loparić, Andréa. 1992. P.XII)

O estudo da *Wahrnehmung*, da Percepção e *Wahr-nehmung*, a captação verdadeira de Husserl, se relaciona com termos chaves para este trabalho como um todo, e que ao fim deste capítulo serão apresentadas perspectivas relacionais em: *Verbildlichtung und Bildlichkeit*, a figuração e a afiguração, *Zeichen und Bedeutung*, o signo e a significação, *Zusammenhang und Beziehung*, conexão e relação, *Repräsentation und Selbststdarstellung*, representação e apresentação, e *Dasein und Aussage*⁵⁵, o ser-aqui e o enunciado. A necessidade da apresentação dos termos originais na língua do filósofo Edmund Husserl, dá-se pelas diferenciações significativas existentes de atribuir aos termos suas traduções diretas ao português. É preferível, esta forma, que se mantenha ambos os termos, o original e sua tradução, a fim de não atribuir completa significação à palavra correspondente no idioma deste trabalho para a significação original dos termos utilizados por Husserl.

A percepção para Edmund Husserl em sua sexta investigação lógica, é em suma inteligível, reflexiva. Desta percepção reflexiva e integração conectiva entre “atos” que, a exemplo da linguagem gramatical, se exprime através da fala, a fim da intenção de significação. O preenchimento dessa significação é dado pelos atributos qualitativos das particularidades de um espaço-tempo em que se encontra o objeto e o sujeito. Destilado pelos pensamentos, expresso em atos, uma espécie de resultante perceptiva que também faz parte da apreensão perceptiva perante a algo. Tópicos entre a matéria intencional e o fundamento da representação ⁵⁶ (*Vorstellungsgrundlage*), as problemáticas abordadas no capítulo posterior à “A materialidade do tempo: Breve percurso e mecanismo da percepção temporal como expectativa do instante.” Faz-se necessária a apresentação da possibilidade da percepção intuitiva em colaboração ou em dinâmica para com a percepção reflexiva. Com a significação, gera-se a malha da identificação de alguma coisa, parte do corpo da percepção inteligível, aferindo possibilidade e impossibilidade.

Além das relações regionais fenomenológicas, a percepção do tempo também nos desafia a entendê-la no mundo através da linguagem gramatical. A

⁵⁵ Glossário de “Investigações Lógicas, Sexta Investigação: elementos de uma elucidação fenomenológica do conhecimento” de Edmund Husserl, (1992).

⁵⁶ Embora Edmund Husserl (1992) trabalhe profundamente questões relativas à ontologia do conhecimento e a redefinição de conceitos, será mantido o enfoque nas relações dos termos existentes para com a percepção do meio. O direcionamento dado por Husserl para lógica não será demasiado abordado, visto o tratamento da lógica simbólica.

linguagem verbal e a linguagem gramatical, oferecem uma estrutura catalítica para expressar, qualificar, as apreensões da percepção. A percepção como organismo responde ao meio, e é através da linguagem gramatical que se utiliza de proposições, dos enunciativos, das hipotéticas, que a linguagem se torna minimamente efetiva – Ao ato que exprime – ou ao funcionamento da percepção enquanto ferramenta de entendimento do mundo, incluindo, da imagem. A estrutura gramatical promove uma linguagem simbólica, com correspondência de símbolo comum a um grupo, como a linguagem matemática, a linguagem lógica, ou mesmo a linguagem verbal que exprime uma informação através de um sistema de símbolos vocalizados.

O ato expresso de uma percepção, possui a reverberação interna e externa, de forma que se usa da linguagem gramatical como ferramenta para a projeção reflexiva tornando o vínculo entre interior e exterior compartilhável. O atribuir significado a algo, diferenciá-lo entre termos, como um evento que ocorre entre o sujeito e um enunciado. O qualificá-lo a partir da relação desta relação de um enunciado, de uma outra coisa, em termos da linguagem faz com que “Toda significação (dada pela palavra aos atos do pensamento que respondem ao perceber) ou é nominal, ou é proposicional, ou, cada uma delas é a significação de uma proposição enunciativa inteira ou uma parte possível de tal significação” (HUSSERL, p. 14. 1992.).

Desta forma, “Atos podem exercer também a função de suportes de significação. “ O ato de nomear aquilo que vivemos, enunciando o que vivemos.” (HUSSERL, p. 15.1992) – O ato da percepção reflexiva. Subordinado a conceitos, nomeando representação conceitual sobre o correspondente daquilo que se percebe, ocorrendo uma objetivação, um redimensionamento de algo que se relaciona tanto em um espaço-tempo de um mundo natural (exterior), quanto nas relações de um espaço-tempo ou atemporal no mundo das ideias, os atos se esforçam para tornarem-se visíveis, e assim, de serem validados em espaço real.

Atos ditos intuitivos, ou seja, o ato de perceber sem necessariamente haver análise ou raciocínio sobre imaginações, lembranças, expectativas, encontrados no mundo imaterial das ideias, não necessariamente classificam-se como percepções reflexivas. Sendo passíveis de plasticidade à dialética da experiência e seu estímulo, podem passar a serem qualificadas percepções intuitivas total ou parcialmente. Atos expressos que preenchem ou não a relação entre significação e intuição expressa, não é um perceber, ou, não o é somente, (HUSSERL, 1992), a expressão de um perceber. As duas significações em que

se fala de exprimir um ato das propriedades do mundo das ideias repercutem no exterior, o mundo natural, modificando-o e distanciando-se do mesmo ao tornar-se imaginação, memória, com certa indistinguibilidade inicial.

Como por exemplo: “isso é preto. É um pássaro preto, este animal é preto”, a atribuição de característica para a significação de “aquilo ser preto” e, “aquilo ser um animal”, “um animal que é preto”, pode partir de um estímulo intuitivo do perceber de um movimento, à percepção reflexiva, analisando como seu “sentido” permanece constante, enquanto a percepção das sentenças se altera de diversas formas como reflexo do sintoma da presença de um pássaro preto, visível ou não.

Considerando então a percepção reflexiva acerca de um algo, observa-se que qualquer alteração casual da posição relativa daquele que percebe altera a própria percepção, ao passo que as mudanças do meio também reprogramam a informação a ser apreendida. Mesmo com tais variáveis, observa-se na linguagem, que embora pessoas diferentes que simultaneamente percebem a mesma coisa nunca têm exatamente a mesma percepção, elas preservam símbolos, preenchimento de significados aproximadamente comuns como: O pássaro. O animal preto com uma margem de mutabilidade de significado e identidade do ato expresso e seu enunciado. “Para a significação do enunciado de uma percepção, diferenças da espécie que acabamos de indicar são, naturalmente, visadas pelas suas diferenças de célula constante de símbolo de significação (o algo comum) representada em atos de expressão de uma visão periférica completamente diferente.” (HUSSERL, p. 18. 1992).

Propriedades singulares do ato de perceber expressam-se na qualidade de via-de-mão-dupla e da dinâmica de sistemas. A possibilidade de o estímulo externo gerar percepção reflexiva sob a percepção sensível, das geradas pelo aparato biológico, bem como os eventos que ocorrem no mundo das ideias interno ao ser, molda a recepção e o que será apreendido pela percepção sensível. Esta reflexão torna-se mais transparente quando analisamos que atos unidos as palavras, podem significar de maneira exclusivamente simbólica, de maneira intuitiva, a qual a sensação a priori estimule a reflexão, fundamentadas ou em uma fantasia ou numa expressão intuitiva de símbolo ou forma constantes como estudada por Husserl (1992), seja por significar atos de maneira a intuir a percepção, ou numa percepção que se concretize no mundo natural ou apenas referencie-se à atmosfera da percepção das ideias. Como a evocação das imagens e suas interpretações, as linhas entre mundo natural e das

ideias são mescladas pela presença num espaço que reage e age sobre toda matéria ali *existentes*.

O ato de significar algo utilizando suportes irreais⁵⁷ e imateriais (como uma lembrança para conexão de significado, ato expresso, ato não-expresso em tempo real) podem ser complementares as percepções parciais reflexivas resultantes em atos expressos, como a questão da representação de algo, através da expressão que significa. Entre o perceber e a palavra (sujeito, substantivo) encontra-se o ato da fala, o uso da linguagem, ou um ato artístico, através do uso da ferramenta da linguagem visual. A exemplo do dinamismo daquilo que parte do estímulo interno: “expresse tempo.” – Pode-se expressar-se “tempo” através do som “tic-tac” de um relógio que não se vê, dado o preenchimento de significação não do objeto real direto, mas pelo uso da linguagem, da unidade de identidade que o irreal “tempo” reside nos atributos materiais de um relógio – Ou a apresentação de um relógio em fotografia, a memória o movimenta, o atribui *Anima* imaginário. Aquilo que significa de forma meramente ilustrativa e simbólica à expressão de tempo, seria de fato “meramente ilustrativo”? O atributo relacional do ato de expressão como mediador entre a percepção reflexiva da dimensão do pensamento de algo e sua analogia possível no mundo material é o que lhe confere real, apenas pelo aparato do real invisível, isto é, o irreal material, o mundo das ideias.

O representar intuitivamente, a interpretação que utiliza o suporte da intuição para a significação do enunciado pela busca da objetividade, faz parte visceral do sistema de representação e percepção *suportiva*. Percebemos então que os seres que compõe o ambiente da percepção e sua atmosfera, são objetificados a cerca de um grupo de propriedades singulares atribuídas a cada ser, ainda que totalmente modificável pelo tempo e contexto. Se existe mais de um elemento com propriedades distintas de um ou mais elementos, pode-se assumir que existe, pois, a distinção. A distinção, ou ainda, a diferenciação é o fator direto para a percepção de “*Estado das coisas*” (*Sacheverhalt*).

⁵⁷ O termo “irreal” é aqui empregado como aquilo que não se encontra na realidade, e a realidade como termo do que participa ativamente, de forma observacional direta ou indiretamente no mundo natural material. Desta forma, o imaginar algo que não exista efetivamente em uma realidade observável do indivíduo, é aqui denotado como irreal. Nota-se que este emprego do termo diz respeito a sua definição etimológica: irreal 1. Que ou o que não tem existência real; imaginário (produto da imaginação) 2. Que ou o que está fora da realidade.

Diferir estados relativos a coisas, assim construimos composições significadas. Sejam estas coisas conclusivas, inconclusivas, intuitivas, inteligíveis ou reflexivas-parciais, estamos evocando algum grau de “Objetividade-objectal” – (*Gegenstandlichkeit*) – Característica das formas, ou categorias. Mesmo que a atribuição para algo seja a falta de atribuição, a conclusão ou condição de falta de preenchimento de significado não deixa de classificar o estado da coisa⁵⁸. É “fundado na percepção que se constrói o ato do visar-isto, um ato que por ela se rege e que dela depende quanto à sua diferença. Nesse e só nesse visar indicativo é que reside a significação.” (HUSSERL, p. 20 - 21. 1992). Para o caso das imagens, possuíamos desafios maiores de categorizar seus diálogos simbólicos, como complexas criptografias interdependentes de sistemas móveis, dificilmente computáveis.

Edmund Husserl define sujeito (que irá se relacionar ou ser a forma) como também, locutor. Das relações da percepção reflexiva que apreende parte do que se vê, ou do que se relaciona, Husserl (1992) coloca: que o locutor, (que indica algo), pesquisa esse algo, analisando-o, o reconstrói a partir da sua e exclusivamente sua relação entre enunciado, ato expreso, e percepção (que realiza a possibilidade do desdobramento do vista-isto. A percepção como ato que determina a significação sem que, no entanto, a contenha). Este desdobramento é a qualidade processual da percepção. O *panoramizar*, o confundir-se, o negar algo, remodelar, redefinir; as alterações e processos metamórficos que a percepção reflexiva percorre ao apreender um algo – Temporariamente.

Tais percursos não lineares constantemente transformam aquilo que está a ser concluído ou inconcluso, como no caso da percepção visual. Qualidades desta magnitude demonstram-se especialmente infinitas em termos de possibilidades entre sujeito e enunciado na dinâmica da percepção visual, entre ser e mundo, uma vez que ambos se modificam de forma codependente, direta e imprevisível do solucionar em termos da resultante de significação a ser atribuída pelo sujeito. São relações de caráter descritivo, se aplicam ao que é percebido, aquilo que “pertence” ao algo e ao sujeito, de maneira observável direta ou não. É então o pensamento a preencher a significação

⁵⁸ Como “coisas” (*Sache*) compreende-se algo. A natureza deste algo por tanto, não o desqualifica como coisa. Dessa forma, um organismo, um evento, uma sensação, uma abstração de algo, uma representação, seja ela interativa ou não, animada ou não, mais ainda, encontrada material ou imaterialmente, classifica-se como “algo”, “coisa”, *sache*.

invariavelmente, refletindo acerca do saber (*wessen*) daquilo que se percebe, um íntimo e silencioso processo ao mundo, tão diverso e expressivo dentro da dimensão pessoal.

Estabelece-se assim, uma conexão de sensibilidade do sujeito ou indivíduo, alinhada a unidade de singularidade, de identidade daquilo que se relaciona, caráter que aproxima o sujeito da coisa, de forma vivida, do experienciar. Simultâneo ao ato de nomear, classificar, daquilo que se objetiva.: O ato do conhecimento se fundamenta na percepção, mesmo que perpassasse métodos de verificação quando reexprimidos. Outro aspecto das relações inerentes a percepção, é o caráter compositivo, (*bestand*), os atos expressivos que são percebidos ou são resultantes daquilo que é apreendido, modifica-se enquanto coisa que se encontra meio às outras coisas; o ler um substantivo, ler o substantivo evocado por uma ação, ação diferida por um pronome – A composição eterna de uma imagem. Escutar uma nota, escutar uma nota em um tempo sequencial, escutar duas notas que modificam a qualidade do que é que se escuta. Observar um elemento, observar onde se encontra este elemento, são características de um contínuo de interação entre diversos elementos mediante a resposta do sujeito a composição que se forma com a percepção sensível em constante dinâmica à percepção reflexiva e intuitiva. Daí uma inerente importância ao que é apresentado, jamais solitário no mundo das ideias ou no mundo material.

São com as variáveis dentro dos termos que compõe a percepção e seu ambiente, que chegamos à diferenciação dos aspectos da experiência da percepção visual. A percepção visual, do sujeito que se relaciona com o algo, um algo imagético, algo imagético como a imagem apreendida acerca de um objeto material, bem como a imagem mental. *Bildlichkeitskreisen*⁵⁹, o Caráter de ser imagem como o ato de representação por imagem física ou mental. Dentro da multiplicidade de representações afigurativas (*imaginativer Vorstellungen*), uma alusão ao objeto, percepção que fundamente o visar indicativo, que pode conter o caráter de essência intencional em um teor de componentes de preenchimento de indicação, que intui, significando aquela imagem experienciada⁶⁰.

⁵⁹ Edmund Husserl (1992) notas de tradução das definições do autor.

⁶⁰ Imagem de memória, imaginação, composição irreal, que indicam o objeto ou trajeto direcionado aquela imagem traduzida em objeto tridimensional ou mesmo que este resida puramente no mundo das ideias.

Como função de significação derivada, o sinal de algo que se conhece ou o que se desconhece, mas que ainda assim atribui nomeação como sinal ou signo do que pode representar (*Anzeichen*). De caráter descritivo de uma “unidade estática*” onde o pensamento confere a significação que é fundado na “intuição” e se relaciona, por meio dela, a seu objeto. O nome nomeia o objeto da percepção e o faz por meio de um ato significativo, em forma e espécie, na forma do nome sintético pela apreensão de imagem ou representação dela. São estas relações que constituem o caráter descritivo, aplicado ao que é percebido, a atribuição de conjuntos de aspectos “pertinentes” ao que se vê, ao que se percebe, seja esta pertencente a percepção sensível do ambiente ou dos estímulos do mundo das ideias. Expressar algo, no entanto, não finaliza a forma, a ideia, e a descrição é por tanto., mesmo que com o objetivo de completude de identificação, necessariamente fragmentária, passiva de destruição e reconstrução pela mera interação secundária, de ângulo ou tempo outro, da constante revisão e agrupamento perspectivo – Que pode ser igualmente excludente.

A “Representação por imagens desempenha o papel da percepção. O projeto que aparece em imagem é o suporte palpável da expressão nominal. Onde o ato de conhecer, unido à vivência da expressão, se relaciona com o ato de afiguração da maneira que é objetivamente designificada como um desconhecer daquilo que é representado por imagem” (HUSSERL, p. 25. 1992). A percepção, portanto, não deve ser confundida com o ato de significar, mas como ato que determina a apreensão de algo, que não contém a significação em seu processo visceral, diretamente – Pois o como significamos as coisas do mundo, esta é demasiadamente texturizada para compreender apenas a dimensão do perceber sensivelmente a existência de algo.

Os processos envolvidos no ato de significar pela análise do estado das coisas, da diferenciação, de espaço-tempo de um determinado momento, de uma determinada coisa, são expansíveis para além de seus aspectos filosóficos – Interdisciplinares, com respaldos desde possivelmente sociais e culturais à sua feliz união ao aparato fisiológico, à mente humana per si e em sociedade, em matéria.

Pensemos no caso do Vermelho de Edmund Husserl (1992), “momento-vermelho”. Onde qualquer objeto que traga em si um momento da mesma espécie legítima e a mesma denominação, esse mesmo nome pertence a cada um deles e lhes pertence em virtude do sentido “idêntico”, pois remete ao símbolo do vermelho. Essa identidade de sentido possui a característica

fundamental da associação entre termos, qualidades, mediando-as através da significação equivalente. “A palavra nomeia o vermelho como vermelho.” E o vermelho que se demonstra é visado, ao nome como algo que pertence, de forma a unir nomeação ao que é visado em uma conexão constante de significado. Produzindo, por semelhança ou traço de unidade do que representa ou “é”, a sensação de uma percepção reflexiva. Naturalmente, casos especiais são atribuídos à sessão de percepções que nomeiam algo pela compreensão de uma maneira puramente simbólica, intangível, imaterial ou, sem totalidade objetual. Obtém-se, contudo, a unidade de ato. Porém, se pensarmos no “Vermelho”, ele abriga mais do que uma falsa sensação daquilo que é “idêntico” – É culturalmente associado com coisas com a pigmentação vermelha, com emoções e sensações qualitativas memoráveis e projetáveis; e se pensarmos físico-quimicamente, um vermelho não é idêntico à todas as pessoas, possui um limite de atenção e identificação facilmente confundido com outras cores. De algum modo, basta um nível de apreensão coletiva para entendermos o momento-vermelho das coisas.

Adentrando as investigações da unidade de ato, “com as palavras o nome vermelho denomina vermelho o objeto vermelho, descrevemos tão bem a situação como as palavras: o objeto vermelho é conhecido como vermelho e por meio desse conhecer é denominado vermelho. Denominar vermelho – no sentido atual de denominar, sentido que pressupõe a intuição subjacente do denominado – e conhecer como vermelho, são, no fundo, expressões de idêntica significação” (HUSSERL, p. 27. 1992). Retomando as problemáticas e propriedades da linguagem gramatical em analogia à linguagem visual, relaciona-se que a aparição física da palavra (ou da afiguração, imagem do vermelho, a suscitação da dúvida e as variáveis do objeto simbólico) vivificada pelo momento da significação, o momento da cognição e a intuição do denominado, a possibilidade de a unidade de ato concretizar-se em alguma espécie de análise, conclusão, ou processo reflexivo acerca da palavra, da imagem⁶¹.

A percepção reflexiva então, utiliza o nível das ideias, as particularidades e singularidades armazenadas como um banco de dados regional daquele indivíduo, para com a análise do objeto, a conexão e relação que será estabelecida para com os estímulos exteriores e interior. De modo que as

⁶¹ Composição não necessariamente imagética, mas os termos que compõe um momento a ser percebido, apreendido pelo sujeito; elementos que compõe um enunciado.

variáveis encontradas na apreensão de qualidades fazem com que não seja necessariamente garantida a unidade de ato, de significação comum que uma palavra, imagem, som, reverbere no sujeito com relação a tais enunciados. Ao passo que, assume-se que exista em determinados contextos limitados uma espécie de “garantia a priori” que, por exemplo, a palavra vermelho, pertença a possibilidade de nomear e conhecer como vermelho todos aqueles objetos que sejam possíveis peças de encaixe à sua utilização.

A lógica e a cognição, a cultura e o ato expresso, condição do elemento, são aspectos intrínsecos a tal atribuição “A maçã é vermelha. “A maçã é azul.” Tais aspectos da realidade (enquanto possibilidade) material espaço-temporal, possuem plasticidade em, a exemplo, a afiguração imaginária que gera possibilidade de aspectos de classificação pertencentes à irrealidade, experiência mutável, como o ato de imaginar aquilo que não se é visível exteriormente ao mundo das ideias. Esta qualidade demonstrativa de existência ou se, inexistente, é classificada como tal no ato expresso, na percepção reflexiva, como um ato de intenção de significação. Temos assim, a identidade do sentido: dar sentido, atribuir a algo uma qualidade, e ou, à qualidade, a algo através de um ato ou estado.

Encontrar-se-á a síntese das possibilidades, relativa ao diâmetro de tais possibilidades proporcionais ao que se conhece por parte do sujeito, as particularidades e conhecimento de vocabulário imagético, sensível, gramatical. Em suma, sintetiza-se propriedades objetais relativas à composição, e a representação simbólica dos elementos de contato indireto: a afiguração, a interpretação e a dificuldade de ligação em relacionar aspectos irrealis à reais, e irrealis a irrealis (ou, abstratos, de sentido expresso indiretamente: sensação de atribuição relativa de atos, sustentadas pela intuição empírica).

Ao relacionar termos de uma composição de elementos que são apreendidos pelo sujeito, relaciona-se os segmentos de conexão entre fenômenos: preenchimento consciente, intencional como aspectos fisiológicos de abrangência e atribuição de estado de percepção completa ou nomeação exata como o preenchimento de estado simbólico relativo direto ou indireto (ver o objeto, ver a imagem do objeto). Existe ainda a propriedade perceptiva reflexiva de caráter de indeterminação: quando regularidades, padrão, ou

aspectos sugerem o ato de nomear, complementar, tornar consecutiva pela intenção de ser preenchida⁶².

Uma melodia, uma imagem que gera expectativa se conhecida, preenchendo-a por determinação, ao passo que o desconhecido possui a síntese da indeterminação: analisar uma imagem mais de uma vez, obtendo resultados de apreensão de elementos diferentes da primeira para com a segunda relação com a imagem. Ou de forma análoga, o escutar de uma melodia conhecida, onde presume-se a próxima nota, ao passo que ao escutar uma melodia desconhecida, o aspecto da composição faz-se indeterminada, contínua, de expectativa simultânea à experiência de percebê-la em sua própria duração e não por antecipação. “ Toda conexão de percepções consta de componentes que devem ser compreendidos, a partir desses dois pontos de vista, como intenção e preenchimento (efetivo ou possível)” (HUSSERL, p. 35. 1992), a qual molda a construção do momento, desenvolvendo o aspecto da familiaridade para determinação ou explicação de indeterminação.

A reflexão perceptiva que resulta na significação, auxilia o aspecto de determinação ou indeterminação de identidade ou atributos daquilo que o sujeito se relaciona em uma relação à priori, também chamada antecipação. O aspecto de antecipação reflete e infere nas qualidades de intenção de significação de algo, “cada percepção de ou afiguração é um tecido de intenções parciais fundidas na unidade de uma intenção global” (HUSSERL, p. 35. 1992). A intenção de significação, que determina ou indetermina uma possibilidade a ser descrita, qualificada ou mesmo negada, pode gerar aspectos de decepção e conflito durante os processos da síntese de distinção.

Quando a intuição apreensível não concorda com a intuição de significação, existe um conflito de determinação. A vivência do conflito coloca em relação e em unidade, uma forma de síntese, construindo a diferenciação. – O reajuste e a reconfiguração da atribuição de sentido final “Quando o Vermelho é, em verdade, Verde⁶³”. O intuir ou a percepção reflexiva em discrepância com a análise de dados lapidada da atribuição de identidade. Esta “Impressão de”, possibilidade em aberto que não constitui objetividade e sua relatividade que não varia apenas com relação ao próprio sujeito, mas com

⁶² Relações de conceptualização do aspecto de antecipação em Edmund Husserl (1992), Investigações Lógicas – Sexta Investigação, p. 35.

⁶³ De visibilidade nas questões sociais de ressignificação e insistência de uma intuição estrutural e ser convidada a ressignificação.

relação as próprias possibilidades de ser ou-não, que o próprio sujeito pode atribuir ou não.

A relação de conflito e possibilidade de expectativa torna-se forte característica da percepção dinâmica entre intuir e reflexão, dada a absorção progressiva de termos compositivos e suas relações interespecíficas, desenvolvendo a possibilidade de múltiplos atos, ações ou reações daquilo que é percebido). Intenções objetivantes em uma dinâmica do aspecto diferencial entre Concordância e discordância parciais na representação, questionamento, percepção difusa, percepção reflexiva, percepção de eixo imaginário de imagem (termos da óptica reestruturados nas qualidades de uma percepção que se questiona⁶⁴, que intui ou atribui). Concordância total, conflito total, o caminho da abstração e a proporção de de-significado-objetual que se encontra como conexão: O ato de ver um caminho que se conhece, a forma de questionar o caminho pela possibilidade de não ser o mesmo caminho, o ato de refletir sobre onde o caminho leva, e o ato de questionar a validade da última experiência por condição, forma, ou imprecisão de apresentação: o caminho pode ser o mesmo, pode não ser, a incerteza.

A percepção que gera o resultado cognitivo do intuir pleno, relativo, incompleto, não-pleno torna-se uma estrutura, um organismo que infere nas possibilidades correspondidas ou não correspondidas. Pela expectativa e investigação por questionamentos sujeitos a resultante positiva (aquela que contempla ou não contempla a forma, coisa, ato, exposição), modela-se a abertura para com a composição que se relaciona, o espaço-tempo onde se encontra o objeto que, por uma antecipação da expectativa, projete a possibilidade de negar o conhecimento de forma a elevar o conhecer: aspecto de surpresa, do inesperado, do ato expresso daquilo que não fora premeditado, considerado ou que não fora passível de atribuição de importância⁶⁵.

A plasticidade da determinação de síntese descritiva de um evento, encontra-se na coisa em composição, em uma Intenção de significação do

⁶⁴ Para a percepção visual reflexiva, a diferenciação de formas de leitura de um objeto é exemplo da relação de conflito, possibilidade e expectativa. A síntese descritiva de algo, nega então a inércia e solidificação de atributos, visto a constante reconfiguração dada a, por exemplo, a leitura de uma obra pelo mesmo sujeito em diversos momentos de sua vida.

⁶⁵ Analogamente, pontua-se a percepção intuitiva que não possui intenção de significação classificatória. Que nega a expectativa, não sendo um enfoque para o ato de perceber, nomear.

vermelho⁶⁶ de Husserl como fundamentos de atos expressivos. Estabelece-se relações de inclusão de atributos diferenciais de um “mesmo”, através do produto entre concordância e discordância gerando a atribuição de identidade parcial entre os objetos correspondentes, compreensão que convém pelo índice informativo que compreende objetos intencionais, que “possuem” e, ou não, que convém à, geralmente, de forma adjetiva, qualitativa, ou forma substantiva, dependendo do posicionamento do eixo de atribuição de significado (fluxo x à y ou y à x).

Estado de identidade atribuído pela sensibilidade daquele que atribui: Vejo uma maçã vermelha. Penso em uma maçã vermelha. Descrevo uma maçã vermelha (verbal). Escrevo sobre uma maçã vermelha. Desenho uma maçã vermelha. Filmo uma maçã vermelha. Embora o objeto seja “a maçã vermelha”, o estado diferente em que se encontra a maçã vermelha e a determinação total ou parcial de quais atributos façam parte de cada região do momento-maçã-vermelha promovem a diferenciação dos momentos e a intenção de significação de possibilidade, uma expectativa de qualidades a serem expressas considerando as limitações e relações compositivas de um meio.

Acaba-se de exemplificar a “Caracterização indireta das intenções objetivantes e de suas variedades essenciais pelas diferenças de sínteses de preenchimento” (HUSSERL, p. 41. 1992). Onde a síntese do conhecer como forma de preenchimento característica dos atos objetivantes pela inserção do ato de significação, fornece uma unidade constante que suporta uma variabilidade imprescindível de suas qualidades. Como a estrutura enunciativa “Vejo uma maçã vermelha”, e o uso de um objeto, substantivo indireto, faz com que a leitura não entre em conflito necessariamente com a determinação do “Ser uma maçã”; no caso de “vejo a maçã vermelha”, há a possibilidade de conflito, de resultante de em um primeiro momento “uma maçã vermelha” que é alterada e torna-se metamórfica ao ser, à “a maçã”. Esta maçã, enunciada, gera o conflito pela negativa do não contato com “a maçã”, que entra em estado de coisa indireta, que não se faz presente em abstração direta ao passo que a intenção de significação busca familiarizar-se com “alguma maçã”.

Em suma, o familiarizar-se torna-se um campo comum de possibilidades do sujeito, encontrado no plano do pensamento, ainda que por estímulos da percepção sensível. Este campo comum, um plano da possibilidade, vivências

⁶⁶ Edmund Husserl (1992) § Identificação e diferenciação totais e parciais como fundamentos fenomenológicos comuns da forma de expressão predicativa e determinativa.

de transição, atos correlativos por atos intencionais através de conexões. Unidade de identificação de essências que percorrem à metafísica, à materialidade objetual e a materialidade adjetiva ou substantiva, bem como aquilo que é imaterial adjetivo, que não se encontra no plano da materialidade exterior. Ao permutar-se e transferir, as resultantes da percepção que intui ou reflete, transformam e recebem, inferência da imaginação, do irreal⁶⁷.

Assim como o número atômico de uma substância, a qual um conjunto e arranjo de átomos geram substâncias que, por fim, podem transformar-se em um organismo ou em coisas, assim atribui-se os níveis de significação e níveis de abstração do signo. Assim, atribuímos a determinadas regiões de algo atributos que se diferenciam de outras regiões, bem como o distanciamento da unidade de significado ocorre, sendo passível de abstração, mutação, alterando as possibilidades de apreensão do objeto, do ato de designá-lo. A representação deste organismo e a diferenciação de estados parciais e de um dado, pode ser exemplificado por quando “apreendemos diretamente a fotografia do signo A, como imagem deste signo” (HUSSERL, p.45. 1992). No entanto, se usarmos o signo A como signo do signo A, como quando escrevemos “A é uma letra latina, apesar da semelhança de imagem, não concebemos A como imagem, mas justamente como signo”, de forma que a síntese figurativa pode buscar ativar a unidade de identidade de algo, ao exemplo, de A, quase como que um “selamento” de sentido em um baixo nível de abstração.

Seguindo na possibilidade de analogias ao campo da física, como forma ilustrativa, atribui-se também a que poderia vir a ser chamada de “A dualidade imagem-ser”, onde não cabe a imagem apenas a função representativa, apresentativa de algum símbolo que não remetente à ela mesma, mas, a uma propriedade onda-partícula, ora imagem que representa e apresenta o símbolo de algo, ora é per si símbolo de si, coisa que se relaciona diretamente para com o sujeito despindo sua função mediadora do algo-em-si⁶⁸. A qualidade Imaginativ⁶⁹, como processo ante ao que se é percebido sob a representação

⁶⁷ Qualidade *Mutatis mutandis* de Edmund Husserl.

⁶⁸ *Dasein* (Português: ser aqui, fazer-se presente como ser).

⁶⁹ Atenção ao glossário de “Investigações Lógicas: Sexta Investigação” de Edmund Husserl (1992): *Imaginativ*, aquilo que é afigurativo, imaginativo, que é diferente de *Einbildung* (em uma tradução direta, poderiam ser dados como sinônimos na língua portuguesa, no entanto, em uma etimologia alemã e do próprio filósofo, nos atentamos para *Imaginativ* como o adjetivo daquilo que é baseado no campo da imaginação, o elemento apresentado pelo imaginar, o ato imaginativo perante a alguma coisa (*auf Imagination beruhend; vorgestellt*). *Einbildung*, entretanto, poderia ter sido utilizado em uma tradução direta, porém, *Einbildung* significa a ideia imaginativa como efeito enganoso de algo que se encontra na

por imagens físicas e modifica-se, a contínua *Bildlichkeit* ⁷⁰ plástica, metamórfica.

A percepção visual, percepção sensível daquilo que se vê, demonstra-se ao longo da filosofia fenomenológica como um tema de complexidade singular na atribuição de significação, de unidade de Identificação e das relações de conflito de síntese descritiva. Mais ainda, a afiguração, a problemática daquilo que não apenas se vê em imagem sensível, permeia um aspecto de diferenciação à imagem e suas possibilidades, “a afiguração se preenche pela síntese peculiar da semelhança de imagem, a percepção pela síntese da identidade de coisa concreta que se confirma por “si própria”, ao mostrar-se de diversos lados e sendo nisso continuamente uma só e a mesma coisa” (HUSSERL. P. 46. 1992).

A possibilidade do ser descritivo na percepção visual que assim como a percepção não especificada, confere as possibilidades de percepção do intuir e percepção reflexível, inteligível ao atribuir valor através do que é adjetivo, nomeativo. Ademais, a percepção de uma imagem como *bildlichkeit* ou como imagem-ser, podendo ser representação e a própria coisa, encontra-se na “a possibilidade de uma multiplicidade ilimitada de percepções, de diferentes conteúdos, de um mesmo objeto”, sem mesmo adentrarmos a proporção compositiva, de vários elementos, eventos, objetos, coisas, estabelecendo relações e dinâmicas específicas.

Entende-se então a variabilidade do conteúdo de sentido oriundas dos processos perceptivos entre indivíduo, sujeito e exterior. Para além de definições de preenchimento de significado em abstração parcial ou total, intenções de percepções puramente afigurativos e simbólicos, que constituindo finalmente, a “imagem perceptiva”, mas de variabilidade possível pela diferenciação e níveis de diferenciação descritiva como a exemplo, a Representação afigurativa de algo, no nosso caso, do tempo linear, sensação de sua passagem pelo tic-tac do relógio.

A dinâmica da composição da atmosfera perceptiva é construída pela diferenciação e a da relação entre sujeito e exterior, que para fazer-se *breathable*, constitui ainda o elemento da associação. “Distinguimos sempre o objeto visado – designado, afigurado, percebido – do conteúdo que é atualmente dado

realidade, uma espécie de fantasia que sobrepõe uma situação ‘real’ (b. trügerische, falsche Vorstellung, Fantasie) (N. T.).

⁷⁰ No glossário de “Investigações Lógicas: Sexta Investigação” de Edmund Husserl (1992): *Bildlichkeit*: Afiguração. O ser uma imagem.

na aparição, sem, contudo, ser visado: por um lado, o conteúdo do signo, e por outro lado, o sombreamento afigurativo captativo do objeto” (HUSSERL, p. 48. 1992). São fatores de sentido à expressão, uma associação é como um dispositivo suscitada pela intuição presente, associação que é dirigida para a expressão do significante à sua carcaça material ou imaterial. Sendo então um dos constantes papéis da cognição, por determinar propriedades a serem apreendidas gerando questões qualitativas. A atribuição de uma espécie de elemento intencional ao ato intuitivo que adequa pelo pertencimento ao conjunto de unidades particulares ao algo e seu significado, a fim de projetar a possibilidade de associação que identifica, ou, a renega.

Objetos apresentados por meio da matéria, ou que se mantenham em uma dimensão *imaginativ*, se expressam no pensamento e são exteriorizados por questões qualitativas. Modificações para adequação, identificações parciais, identificações de conflito. A visualização e a abertura ao a priori mediam representações, no caso da imagem, por representações de representações: representações integrais de duas unidades de representação, como por exemplo, uma fotografia de um coração estilizado que representa o amor ocidental; amor não visível este em sua própria dimensão sem a experiencição de qualidade deste teor plástico da percepção visual, imagética, reagente em afiguração.

Uma imagem que conduz a percepção visual sensível, apresenta sua Apresentação e apreensão proposta de conteúdo. Transposição de objetos que causam percepção pura e percepção abstrata: compatibilidade e incompatibilidade de significações são algumas das Possíveis (reais[reale]) e impossíveis (imaginárias) de definir imagem como real, definir ser como imagem em expectativa, descrição. Percepção, está como fenômeno de possibilidade de reconhecimento: Relações e correlações entre a cognitiva e as suas matérias, gerando N possibilidades de interpretação de eixos analíticos determinados por quem a percebe, seja no âmbito da intuição, seja no âmbito da reflexão.

Estamos assim aptos a definir a possibilidade de uma significação, dizendo que lhe corresponde in specie, na esfera dos atos objetivantes, uma essência adequada, isto é, uma essência cuja matéria é idêntica à sua, existe uma intuição completa, existir matéria similar à primeira devida à possibilidade de singularidades correspondentes. Definições não como meras explicações, mas, critérios ideais da possibilidade: a possibilidade da relação entre a matéria de uma significação e a matéria de uma unidade (essência objectal). Buscando a evidência. Vivência da realidade material e imaterial do conceito que se dá a

algo. Sua impossibilidade pode ocorrer devido às relações de conflito pelo sujeito tornam a percepção visual um processo ainda mais singular.

Ainda mais devida a ocorrência da percepção reflexiva acerca da abstração de intenção, intenção representativa, processo de transposição de união. A unificabilidade de atributos, propriedades e elementos como solução do *puzzle* imagético, que tornam representações compatíveis aquilo que remete, correspondente satisfatoriamente (ainda que resultante de conflito ou negação), integra elementos que compõe o preenchimento de significação de uma *bildlichkeit*, ou de uma imagem-ser, ou mesmo daquilo que está em plano *imaginativ*. Índice comum de compatibilidade individual, índice de compatibilidade entre um grupo de indivíduos⁷¹.

Produto também da associação que “resolve” a correspondente entre termos, é novamente a possibilidade de caráter de conflito: separação, distinção como antagônica, descrição não-compatível. O caráter de conflito em diferenciação é fundamental para o processo de uma percepção reflexiva, de sobreposição de conclusão sobre estado de coisas, geração de reprogramação, recomposição, análises em constante desenvolvimento.

A associação então, no caso da percepção visual, não unifica a imagem, mas para além, associa elementos em regiões específicas de cada possibilidade visual: o *imaginativ*, a imagem-ser, a *bildlichkeit*, não bastando apenas para refletir sobre a percepção visual, a atribuição de imagem como representação ou apresentação de algo que não o é, mas sintetiza unidade de significação. Segundo Edmund Husserl (1992) “Por mais perfeita que seja uma afiguração, resta sempre uma diferença entre ela e a percepção: a afiguração não nos dá o próprio objeto, nem sequer em parte, ela nos dá apenas a sua imagem que, enquanto imagem, nunca é a própria coisa. Por esta última, somos gratos à percepção”.

A visão de Husserl para com a imagem, considera-se aqui, uma das faces possíveis da relação entre sujeito e o algo imagético. Uma vez que Husserl não considera o elemento compositivo e a trama atmosférica da percepção que envolve a carne do ser, o aspecto associativo não apenas entre atributos daquilo que se apreende, mas atributos combinados do espaço-tempo da imagem e do sujeito, das demais percepções e processos que analisam o que é percebido. De

⁷¹ Estudo das regiões e locais onde se encontra o conhecimento e o reconhecimento por Edmund Husserl (1992).

forma que uma imagem, não seja restrita apenas a qualidade enquanto imagem, mas em sua resultante compositiva de uma percepção de mundo.

As possibilidades de algo imagético possuem um conjunto de significações próprias. Tal qual quaisquer enunciados, o nome possui “matéria”, nos casos objectais-referenciais, além de “forma”, corpo. Diferenças de forma e matéria, culminam na reconstrução e adaptação de unidade, logo, em diferenças de significação e reconhecimento. Interpretação de matéria, forma, imagem, suporta a relação entre o significar e o intuir significando e reatando pares de percepções correspondentes. Como um “momento-cor” do objeto. O que corresponde à diferença entre a forma de enunciado atributiva, no caso do algo imagético, e a predicativa numa interpretação imagética chamemos aqui de intra-linguagem⁷².

No campo nebuloso do desenvolvimento não-estrutural da linguagem de símbolo comum, letra-número, sequência e série gramatical, e sim outra linguagem simbólica visual, o que não é visível, produto de informação gerada para o sujeito, do sujeito, em uma via reflexiva intangível e aconcreta à materialidade. Seria por tanto, imprevisível quanto percepção integral do indivíduo que não o que percebe o algo, embora para expressar, o ato expresso, sintetize e traduz, realoca e reconfigura o pensamento para o fazer sentido dentro de um conjunto de símbolos, que é o então dizer “Este papel é branco.” É diferente do enxergar o papel branco, conectar atributos bem como realizar a análise de reconhecimento sem um processo de escrita, fala, com todos os componentes atributivos, possessivos, qualitativos, de proposições e divergências. O domínio da percepção interna. “Posso ver a cor, mas não o ser-colorido, podemos ouvir o som, mas não o ser-sonoro” (HUSSERL, p. 105).

Observamos que a problemática da atribuição de sentido interno e externo percebidas pelos sentidos, de objetos internos para com a percepção sensível e suas relações aos relaciona a objetos externos, imatérias adjetivas, enclausura-se em um plano espaço-temporal de dinâmicas sistêmicas entre seus termos codependentes na dimensão do perceptível. Através da diferenciação de estados de coisas e da mutabilidade constante do sujeito. Entre pluralidades

⁷² O que não é visível a outro sujeito diferente daquele quem experiencie o que se percebe. Embora passível de exteriorização através da linguagem, de forma determinante e definida, é, em suas dimensões originais no campo do pensamento, no mundo das ideias de quem a experiência, uma linguagem abstrata compreensível apenas para quem a tal percepção. Intransponível, transcrita com perdas para outras plataformas de comunicação, seja visual ou verbal.

indeterminadas das mutações da unidade de significação do algo⁷³, conjuntos, predicados, estados das coisas, estados atos, convertem-se em percepções reflexivas ante a percepção sensível que o compreende diretamente, catálise de conteúdo de significação que articula, relaciona, que traz outros objetos distintos à percepção.

O elemento e objeto que se torna contínuo quando a unidade de continuidade é estabelecida pela célula da unidade de significação, que contém o conjunto de singularidades do predicado. Tornando-a identidade objectal⁷⁴ quando se determina o conhecer, a síntese de descrição inferida como familiar, onde há antecipação e expectativa. Analisando as dimensões de elementos e objetos percebidos, embora refletiu-se com relação às particularidades e singularidades do que é percebido, conhecido, determinado, deve-se também compreender a generalidade como função de identificação. A generalidade da unidade de algo, da qualidade e classificação de algo pelo sujeito, poderia ser compreendida como núcleos macro e micro-perceptivos. Como regiões de um organismo, onde compreende-se a extensão de um órgão, ao passo que se faz possível fazer o caminho inverso, e dimensionar suas células diferenciais de outros sistemas específicos que adentram a generalidade de um organismo.

Nomeia-se tal processo de generalidade de núcleos macro ou micro-perceptivos, o conteúdo e variações de atos e formas. Faz-se importante para o processo de significação, perceber um atributo ou característico em mais de um elemento, como reconhecer “a cor vermelha” em diversas situações e elementos, assim como o caminho inverso, de a partir de um objeto que pode ser vermelho, a associação com outros elementos que compõe a unidade do “ser vermelho”. São estas unidades dos objetos correspondentes por um vínculo aos atos que lhe apresentam semelhança, a partir de um visar seletivo, intencional, de componente de síntese apreensiva.

⁷³ Conceito de unidade de significação neste presente trabalho: unidade singular a cada objeto, algo, que faz parte do processo de identificação, a qual mesmo mantém-se substancialmente constante mesmo em manipulação de seu conteúdo, atributos, propriedades, matéria e forma. É o receptor entre a conexão do ato de identificação ou ação expressa ao reconhecimento, atribuição de identidade, nomeação, conclusão analítica acerca de um dado elemento/objeto. Unidade de continuidade, contém o conjunto de singularidades do predicado. O que torna identidade objectal.

⁷⁴ Objectal, corresponde dentro de classes de objetos como sendo: sensíveis, concreto, plásticos, ideais, visíveis, invisíveis, imaterial, material (objectal), implícito, explícito. Estado dos “objetos” expressos por atos, afigurações: possibilidades fenomenais.

Unidade “categoriais” (elementares, palavra ruim, ambas.) apresentam-se constantemente em novos atos relacionantes, ideativos ou de ligação para conectá-la aos seus correspondentes pela significação. A fusão de entendimento de sensibilidade, sucessivos de fundamentação entre matéria e forma (aos que são enunciados), através do a priori de uma análise de composição do que é conhecido, de acordo com seus elementos irreduzíveis ainda que no âmbito peculiar da abstração ideativa.

Por fim, os atos expressivos que fazem parte da diferenciação dos estados das coisas e apreensão de percepção reflexiva, segmentam o “dar expressões aos atos”, nomes dão expressão a representações, enunciados a juízos, proposições optativas a desejos e assim por diante” (HUSSERL, p. 163. 1992). Dos nomes que constituem objetos que são atribuídos por regiões, sujeitos e normas da linguagem, unidades geralmente comuns⁷⁵, são focados em objetos, objetos apreendidos através de atos que os representam ou os significam, que podem ou não buscar a exatidão de síntese descritiva, podem obter seus compostos, sinteticamente por: 1. Atos significativos, que conferem em geral significação às expressões e que visam, à sua maneira significativa, uma certa objetividade. 2. Atos intuitivos, que muitas vezes preenchem o visar significativo da expressão, isto é, que presentificam intuitivamente os objetos visados de um modo significativo, presentificando-os, outrossim, num mesmo “sentido” intuitivo.

Atos que exprimem Vivências momentâneas próprias do sujeito, são os objetos da significação, e ao mesmo tempo, da intuição. A então “Percepção sensível”, aquilo que é percebido pelos olhos, e ouvidos, pelo olfato e pelo gosto, em suma, pelos órgãos do sentido” (HUSSERL, p. 163. 1992). A percepção interna, por fim, é aproximada a definição de ser aquela à qual repousa os atos de reflexão, tais como pensar, sentir, querer, questionar, definir, classificar. *De Anima*, a percepção interna é aquela que o nosso “espírito” ou a nossa “alma” possui das suas próprias atividades (as cogitationes, no sentido cartesiano). Fica determinada assim uma divisão das percepções por uma divisão dos objetos de percepção. A percepção pode nascer das ações que as

⁷⁵ Da esfera comum da nomeação de algo, de coisas. Utilizou-se o termo “geralmente”, pois partiu-se da premissa de que não são todos os objetos, todas as coisas e todos os algos, sejam imagéticos ou não, são factualmente algo nomeado em si. Uma vez que um objeto ou coisa, podem se utilizar apenas de qualidades descritiva no caso da classe de imatéricos, e não necessariamente serem compreendidos por um nome para seu objeto em. Por exemplo, aquilo que não pode ser descrito com exatidão material; como o tempo, a vida, termos que sofrem certa abstração, possuem nome mas não uma dimensão coordenada segura, por tanto, exceções, isto é, justifica o uso do “geralmente”.

coisas físicas exercem sobre o espírito por meio dos órgãos dos sentidos, conquanto, nascem da reflexão sobre as atividades que o espírito⁷⁶ perfaz, fundamentado nas “ideias” já obtidas pela sensação, projeção.

Como define Husserl (1992), a percepção interna é a única em que o objeto corresponde (aqui, questionavelmente) *verdadeiramente* ao ato de percepção, a única em que ele habita. A percepção é responsável pela captação da “evidência” da existência dos objetos internos e externos da percepção interna, ela é, embora plástica a passível de abstração, de um caráter de veracidade único não existente para a percepção sensível, externa. Uma vez que a evidência da percepção externa continua a ser individual, embora atrelada à unidade de sentido comum de algo, acaba sendo por vezes a extensão do sujeito com relação ao meio exterior, acaba por ser tão carne quanto a própria carne do sujeito: descritiva, codependente do sujeito.

A questão do fenômeno das qualidades sensíveis, relativa aos sentidos, possuem a essência da possibilidade de tradução do meio exterior ao meio interior para que seja possível processar informação, descrever algo. A “assessoria” dos sentidos possui sistemas singulares de qualidades veiculadas a momentos de qualidades sensíveis a fim de se concretizarem como algo. O fluxo de vivências internas é, ao mesmo tempo, um fluxo contínuo de percepções internas, que durante toda a existência do sujeito são unidas às vivências sensíveis respectivas, de uma maneira particularmente íntima.

A percepção experimenta o fenômeno, seja este decorrente das propriedades particulares da mente, seja este decorrente do físico. Podendo ser evidentes ou não evidentes. A percepção que possui origem direta do mundo físico, do fenômeno físico, é definida como a percepção das coisas e de suas propriedades processuais físicas, sensíveis, que origina dos estímulos sensíveis (ver, escutar, sentir toque etc.). Já a interna, não é evidente, constituído pela própria personalidade empírica: os fenômenos das transformações de significação pelo mundo das ideias são percebidos e plásticos, não necessariamente respondendo ao espaço-tempo unidirecional, podendo ser atemporal, onitemporal, em um espaço relativo intra-linguagem, que significa a

⁷⁶ Do original alemão, *Geist*. Embora a tradução direta seja “espírito”, nos atentemos as significações originais de *Geist*: relativa à consciência do ser humano, da mente, do poder da mente sob o corpo, com um certo dimensionamento subjetivo. (*denkendes Bewusstsein des Menschen, Verstandeskraft, Verstand*). (N. T).

percepção externa, que oferece o conceito, que nomeia. Objetos fenomenais como vivências em atos.

Conclusivamente em Husserl sobre o papel da percepção interna e sua dinâmica de diferenciação e descrição, é de ser “exatamente porque a consciência possui em geral o saber sobre um objeto, já está presente a distinção em virtude da qual alguma coisa é, para ela, o *Dasein*, sendo que um outro momento é constituído pelo saber ou pelo ser do objeto para a consciência.” (HUSSERL, p. 235. 1992). Promovendo uma mutabilidade do objeto conforme um exame. A experiência diante o objeto. “Vemos que a consciência tem agora dois objetos, um o primeiro em-si, o segundo o ser-para-ela desse em-si (HUSSERL, p.235. 1992). O objeto se renova a partir do primeiro que é a experiência feita sobre ele dada sua apresentação ao consciente., passando a não ser representação, no caso do algo imagético, mas tornar-se *selbstdarstellung em Signo, imagem, e apresentação do próprio objeto*.

A fim de tornarmos a perspectiva husserliana dos fenômenos da percepção, serão apresentados complementos e diferenciações por seu contemporâneo, Maurice Merleau-Ponty, dado seu trabalho para com a percepção flexiva imaterial, de um interior subjetivo e moldável. Em seu manuscrito encontrado no ano de sua morte, 1961, “O visível e o invisível”, o ser no mundo é investigado de forma complementar ao trabalho fenomenológico de Edmund Husserl. “ *O mundo é aquilo que vemos.*” (MERLEAU-PONTY, p. 15. 2005).

Merleau-Ponty preocupa-se com a investigação do sujeito e seu mundo das ideias, das possibilidades de um *imaginativ*, e do explorar do sonho e suas percepções não-concretas. Os tecidos do “imaginário e percebido”, fazem com que seja possível interpretar, descrever, apreender a abertura dada por um algo imagético surreal com o tempo de um mundo real, ou seja, uma dualidade de coordenadas do espaço-tempo de um objeto.

Este tecido do passar a atribuir realidade à imaginação, e sua vida de mão dupla que parte do real ao imaginável, dada a contínua capacidade de algum nível reflexivo de descrição, assimilação que é exteriorizada, por exemplo, por linguagem imagética ou verbal. A relação do ato de olhar, pertencente ao mundo dos sentidos, para com o redefinir do olhar pela significação de um algo, é responsável pelos níveis de percepção possíveis de uma coisa, aprofundando-se em ambos os seres: do que vê o visível e do visível que habita o espaço-tempo desta dinâmica. São mundos privados, estes referentes à percepção interna do sujeito, que se comunicam como uma variante de um mundo

comum. É este mundo comum que deve atar o máximo de aspectos comuns às suas variantes, suas experiências pessoais. O “ponto de apoio”: mundo sensível externo aos indivíduos. Pensamento constituinte de campo de passado e campo de futuro. (MERLEAU-PONTY, 2005).

Neste momento analítico, as noções de sujeito, objeto e suas relações alteram as possibilidades da percepção como função de reconhecimento de variáveis do exterior com relação ao ser. A relação entre Sujeito e objeto não poderia ser expressa por uma relação de função, pois uma função é O conceito básico de que sempre que há dois conjuntos e algum tipo de associação entre eles, que faça corresponder a todo elemento do primeiro conjunto um único elemento do segundo, ocorre uma função. Vemos que uma função não seria, por exemplo, uma analogia matemática da relação de sujeito e objeto uma vez que a relação entre o sujeito e o exterior não possui tal amplitude de apreensão de todos os termos de um conjunto, a relação $f(x)$ não possui obrigatoriedade de uma equivalente, porém, no caso da percepção visual, não apreendemos tudo ao nosso redor, nos relacionamos com todo o espectro espaço-temporal variável às coordenadas que nos encontramos.

Há uma relação diferente de uma função, uma busca isomórfica pela diferenciação. Uma cadeia de atos perceptivos que buscam seu equilíbrio na fusão das condições de representação e apresentação relacionais entre os termos compositivos que se relacionam com o sujeito. O problema etnológico da história pública⁷⁷ e pessoal, do percurso histórico como cultura do que se deve perceber nestas ‘células’ simbólicas de ícones que significam pistas em imagens, pistas de tempo, de trajeto, de dinâmica e de sequência, que só o são pelo diálogo dos mundos privados aos mundos comuns de significação.

Para os mundos comuns de significação, a assimilação por singularidade do símbolo⁷⁸ geram estímulos perceptivos de ligação o algo imagético. A figuração e a afiguração, aproxima a pista de conflito ou determinação tanto para com o símbolo real quanto irreal. Cria-se, com toda relação perceptiva,

⁷⁷ Problemática dos conjuntos sócio-históricos de Maurice Merleau-Ponty (2005).

⁷⁸ Palavra “Símbolo” Não como definição semiótica, mas como definição etimológica: do grego, *σύμβολο*, 1. sinal pelo qual se infere, do latim, *symbolum*, 1. marca, para o português: 1. Qualquer coisa para representar ou substituir outra, estabelecendo uma correspondência ou relação entre elas. 2. Aquilo que, em determinada cultura, apresenta valor evocatório ou místico. 3. Ser, objeto ou imagem ao qual se pode atribuir mais de um significado. Fonte do dicionário de português online, Michaelis. Disponível através do link da web: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/s%C3%ADmbolo/>

camadas de leitura de significação, sendo a célula, a unidade de sentido, de símbolo ou de identidade singular (que pode ser generalizada). São estas, camadas de atribuição do que é apresentado, que através da crítica, conflito ou negação, questionamento do que pode vir a representar, constrói entre o objeto e o ser que o observa uma relação de aspectos de ligações subjetivas, não visíveis no espaço macroscópico de um algo imagético, ou não traçadas no universo microscópico da análise de uma região compositiva.

Com relação a percepção visual como também processo do mundo privado do sujeito, como possibilidade e expectativa, Merleau-Ponty (2005) procede aos estados da coisa, passível de reconstrução de suas possibilidades, a fim de apreender por si mesmo o que, em verdade, significam, o que o destina não só à percepção como para o que não se vê, mas que se faz objeto de reflexão. A percepção visual também como ato inteligível, “perceber e imaginar nada mais são do que duas maneiras de pensar.” (MERLEAU-PONTY, p. 38. 2005).

Com relação à visão e ao sentir desta visão, ainda em Merleau-Ponty (2005), com relação às sínteses descritivas, analisa-se que guardamos, apreendemos apenas o que anima o algo imagético, e os sustém indubitavelmente, como que o puro pensamento de ver ou de sentir, faça com que seja possível descrever esse pensamento de forma a mostrar que é feito de uma correlação codependente entre o experienciar da exploração do mundo pelo sujeito e as respostas à percepção sensorial que as suscita.

Merleau-Ponty procede às investigações da percepção inteligível, reflexiva. Onde a percepção é o pensamento de perceber⁷⁹. Como o pensamento de ver de se sentir, sendo, como visto em Husserl, termo conectivo à antecipação, onde são realizadas decisões de aplicação de critérios de determinação, verificação e possibilidade. A possibilidade de decidir renegar às possíveis associações – Como acontece na percepção fisiológica do mundo e as restrições de percepção necessárias à centralidade do ser – também atribuem à resultante descritiva variabilidade, dependente de decisões totais ou parciais do sujeito que vivência a probabilidade do algo ser.

A associação entre termos dada pelo consentimento em rede de pensamento a pensamento, formatando a percepção de uma realidade e ou irreabilidade é integrada aos sistemas de percepção de mundo natural, ou mundo privado das ideias. Pensamentos entre interior e exterior (o que se vê, o que é

⁷⁹ *Cogitatum*, noema (MERLEAU-PONTY, p. 38. 2005).

visto) são coextensivos ao ser evocados por unidades de identificação, possibilidades pós antecipação, transposição do sujeito que depende do mundo exterior como pistas e estímulos do perceber em seus diferentes graus de compreensão e determinação, sendo possível a reflexão dos níveis do perceber inclusive na escala da percepção do algo imagético, do ato expresso-sensível do ver.

O dar sentido ao conhecimento adquirido devida a inserção e localização do ser em, por exemplo, um determinado ambiente sociocultural, de suas memórias e apreensões empíricas, em constante relação do mundo que é; onde as reflexões pessoais acerca do conhecimento destilado do vivenciado contemporâneo, *folke*, simultâneo a existência do ser irá se manifestar em imprevisível plasticidade. Dadas as variáveis de sínteses e conexões que o mundo interior alteram continuamente a resultante descritiva daquilo que se vê irrepetível de expressão. Constituindo a cognição acerca de algo do mundo, de um algo imagético visível, de uma *bildlichkeit*, pela composição dos significados associativos, sentido atribuído por unidade representativa como as múltiplas conexões possíveis entre sujeito e objeto.

Da familiaridade do sujeito e a percepção deste como a percepção de mundo, a percepção que integra não apenas o mundo comum e exterior ao mundo privado e interior; que integra seres distintos e suas diferenciações através da unificabilidade do ato de perceber. Esta unificabilidade atmosférica onde reside o símbolo comum que suporta diferenciações de unidade de identificação, que “vista de fora, a percepção de cada um parece encerrada em algum reduto “atrás” de seu corpo” (MERLEAU-PONTY, p. 41. 2005) vínculo que a linguagem se encarrega de exteriorizar, mas que é a percepção de mundo que conecta termos distintos e a compreensão, reconhecimento, conhecimento de um “mesmo algo”.

Inserida na atmosfera dos fenômenos da percepção, o estado das coisas que se relaciona com diferentes sujeitos e células de apreensão, a “condição e condicionado, originário ou derivado, reflexão ou irrefletido, numa relação recíproca, dinâmica, onde o fim está no começo com o no começo no fim” (MERLEAU-PONTY, p. 43. 2005). Recordar-se assim, de que a apreensão das coisas, as propriedades atribuídas a elas pelo sujeito por meio perceptivo reflexivo, não significa chegar até suas últimas ramificações, conclusões irreduzíveis, determinações de precisão inabalável. É refletir como um clarificar do mundo, em sua variação sistemática de núcleos macro e microinteligíveis,

em um constante equilíbrio entre experiencição de um momento e do que já fora, do que pode vir a ser contorno e profundidade de um algo.

“ Se o tempo se furtasse à reflexão⁸⁰, o espaço estaria implicado na secessão, já que o tempo se vincula por todas as suas fibras ao presente e, por seu intermédio, ao simultâneo. Facticidade não em termos de essências, mas uma subjetividade situada no espaço e no tempo. ” - O que é toda experiência, própria essência e sujeito das essências onde uma reflexão como eidética acabam por necessitar sendo reconsideradas. (MERLEAU-PONTY, p. 53. 2005). A significação eternamente variada. Correlações entre o pensamento e o objeto do pensamento, daquele que pensa com aquilo que ele pensa, do espaço-tempo relativo e mutável do sujeito, do objeto e da atmosfera em que ambos ou mais termos se encontram. Assim como imagem-ser, o Dasein de um algo imagético, o Dasein de um objeto, um ser-objeto-aqui.

O mundo, as coisas, *o que existe*, o ser-sujeito e o próprio ser, não bastam de conotação de pensamento, são por elas mesmas, *Dasein*, descrição reflexiva de si próprias, de suas unidades de sentido para a designação e identidade, como que personalidade contida em uma singularidade não representativa. Como a *bildlichkeit*, ou a presença sensível do espaço-tempo de algo que É – Foram – Serão: o efêmero infinitesimal instante do presente que conecta o que foi, o que será, os istos com relação ao estado das coisas que possui presença sensível, como o desenvolvimento de infinitas espécies, seres e organismos que respiram a diferença, e compreendem o mundo pela colagem do que fora, a antecipação, e do que poderia ser, a possibilidade.

A visão, a percepção visual é a percepção sensível que nos conecta ao mundo, assim como os demais sentidos, no entanto, é o portão dos olhos que apreende qualidades físicas e suas diferenciações. “O mundo é visão do mundo e não poderia ser outra coisa. O ser é contornado em toda a sua extensão por uma visão do ser que não é um ser, que é um não-ser” (MERLEAU-PONTY, p. 62. 2005). A visão que atribui presença imediata no mundo, que pratica deformações perspectivas, de denominações extrínsecas ao que se vê; mesmo a visão se redefine continuamente, delimita e categoriza o que é visível pela percepção sensível e o que não o é mas é possível de ser visto à maneira da percepção reflexiva. Em Merleau-Ponty (2005, p. 85) “Porque suas visões e as

⁸⁰ Reflexão como eidética. O inteligível como elemento primordial de captação de unidades de sentido e identificação: “ o espírito é o que pensa, o mundo é o que é pensado” (MERLEAU-PONTY, p. 54. 2005).

minhas estão previamente inseridas num sistema de perspectivas parciais, referidas a um mesmo mundo onde coexistimos e onde se confirmam.”

O ser-visto-passagem das visões e conexões com convicções de relacionados, de um “ mundo principal, essencialmente visual, possuindo um campo, um alcance, a não ser de distâncias muito grandes, como as estrelas, e este horizonte de Em Si é apenas visível como fundo de uma zona de coisas próximas, estas, sim, abertas e inesgotáveis ” (MERLEAU-PONTY, p. 86. 2005). O individual e o universal, perspectivas macro e microuniversais⁸¹ em uma dinâmica de intersecções de como meios de aberturas de significações.

Para a interação fluida do sistema atmosférico da relação ser e objeto pela percepção de e de atos possíveis pela relação à multiplicidade espacial e temporal do momento, do presente, do instante. Condições de um sistema a priori: voltando-nos as condições necessárias dado os movimentos constantes das significações de experiência variáveis. Como que um pensamento e reflexão subordinado ao conteúdo, à busca do conteúdo da coisa, de seus enunciados. O Atingir o significado pelo seu espaço no todo⁸². Daí a rede de dependência de significação: cada termo é seu próprio mediador. Movimento inteligível como soma de posições e enunciados do ser-objeto, dados seus espaços de manifestação e contágio. Diferenciação e integração de diferentes planos através da linguagem, que é por si mesma, um mundo, um ser (MERLEAU PONTY, 2005).

A Análise e contato com o mundo, em constante dinâmica, modifica os organismos do *Sosein*, *Dasein* e do *Sein*⁸³. O aquilo cujo movimento ou ausência alteraria a coisa, pelo poder de possíveis variações da coisa. Não as coisas necessariamente, mas seus atributos e aspectos que similarizam a coisa, como a qual, a faz pertencer a possibilidade. Da experiência, os momentos que a constitui de forma dual como a luz, ora onda, ora partícula, devida sua face de ideação e materialidade. A demarcação da duração do estado de algo, a qual a experiência se constitui: permeada pelo pensamento reagente das propriedades da sensoriabilidade reflexiva. Coesão de possibilidades possíveis, simultâneas,

⁸¹ Num sentido de regional específico, microuniversos com dimensões e características próprias de algo.

⁸² Generalidade e espectro compositivo de objetos em suas coordenadas espaço-temporais.

⁸³ *Sosein*, em português, que diz respeito à essência. Prefere-se o termo ‘célula singular’ que constrói a materialidade classificatória do algo ou do objeto. *Sein*, em português, ser. *Dasein*, como ‘ser-aqui’, fazer-se presente, inteiro, não representado, coisa em si.

da unidade da coisa-matérica, o *Dasein*, e coisa-imatérica, como no caso do algo imagético, a *Bildlichkeit*.

“Sob a solidez da essência e da ideia há o tecido da experiência, essa carne do tempo” (MERLEAU-PONTY, p. 111. 2005). Faz-se a condição de localização-temporal, não intrínseca ao ser, mas ao que este se relaciona no mundo exterior. A condição espaço-temporal negada ou atemporal, cria lugares de significações, outras dimensões num sistema de significação sem localização nem temporalidade visível. “O espaço, o tempo das coisas são farrapos dele próprio, de sua espacialização, de sua temporalização” constituindo assim “um relevo do simultâneo e do sucessivo, polpa espacial e temporal onde indivíduos se formam por diferenciação” (MERLEAU-PONTY, p. 113. 2005).

O que faz peso, a espessura, a carne de cada cor, de cada som, de cara textura tátil, do presente e do mundo, é o que o sujeito que os apreende sente-se emergir deles, de um espaço-tempo em constante presente, onde o que não pertence ao presente torna-se eidético, seja sua antecipação ou a expectativa sucessiva do momento apreendido. Por uma espécie de enrolamento ou redobramento, profundamente homogêneo em relação a seles, sendo o próprio sensível vindo a si, em compensação, o sensível está perante seus olhos como seu duplo ou extensão de sua carne.

Sosein e *Sein*, o Ser experiência e dualmente, pensamento que exprime espaço-tempo estado das coisas em uma dimensão descritiva. Como soma de sistemas eidéticos e apreensivos de sentido, como que constantemente calculando a impossibilidade do não-sendo ou do vazio ontológico. Indivíduos como ser-objeto, locais e temporais, a qual o fazerem-se presença coordene-os através do desta atmosfera complexa da percepção. Seria então a nervura estrutural entre significado e significante, atos expressivos, relevo espaço-temporal respirável pela ideação reflexiva que conota ou denota matéria e imatéria que promove a possibilidade diferenciação em lacunas regionais como o indeterminado, o invisível? “A vida torna-se ideias e as ideias voltam a vida.” (MERLEAU-PONTY, p. 117.2005).

Ideias como texturas da experiência. E a significação, passível de tradução à linguagem que preenche nervuras, calca, adiciona matéria e técnica ao relevo, à paisagem descritiva ou a forma que algo pode tomar. Sendo assim, operações secundárias de tradução, codificação e decodificação, a linguagem

como o possível de tradução⁸⁴. Como a própria filosofia que repousa em linguagem. A linguagem que articula o que representativo e apresentativo do ser-objeto dada a experiência de mundo em prática do sujeito, em ato expresso.

Ver, falar, pensar, são experiências de um gênero que prejudga, do gênero dos sentidos à priori, que mesmo que negue a expectativa, intui. Percepções sensíveis e exteriorizações generalizadas ou singulares, carregadas de significações, sentidos próprios e figurados, de conotações e denotações que determinam. Familiaridade “estreita”, como a questão da cor para a percepção visual, o reconhecimento da cor que exige constatação, emerge de, por exemplo, uma vermelhidão⁸⁵ menos precisa e menos geral onde o olhar que apreendia um outro, passa a mergulhar em um estímulo diferente, que o fixa. Quando o fixa é que sua estrutura se solidifica pelo olhar que nele penetra; sua existência é atmosférica. Sua forma precisa possuir configuração, textura.

A cor, por exemplo (Uma das características de diferenciação objetiva do mundo) para Merleau-Ponty (2005) é uma variante que preenche uma dimensão que per si é constituída da pele da variação, como em outros vermelhos que os circundem, é de sua ligação, com quais forma uma constelação, ou com outras cores que domina ou que o dominam, que atrai ou que o atraem, que afasta ou que o afastam. Como que uma espécie de nó na trama do simultâneo e do sucessivo. É uma concreção da visibilidade, não apenas uma composição com passagens de estados de coisa avermelhada, que possuem em sua configuração atômica a marca do vermelho. “Com mais razão, a roupa vermelha liga-se com todas as fibras ao tecido do visível e, por ele, a um tecido do ser invisível” (MERLEAU-PONTY, p. 129. 2005).

Do olhar, envolve e apalpa as coisas visíveis⁸⁶, da carne do visível, uma visão que o toca e o capacita de o sentir, no caso da cor, ao que lhe é semelhante ou assemelhante, conflituosa, mutável. O corpo das coisas em si, contendo o *Sosein*, em que une diretamente o sujeito às coisas pelas qualidades de fenômeno que tanto o sujeito com a coisa, quanto até mesmo a afiguração, a *Bildlichkeit* possui. Uma vez que possui qualidades, texturas em camadas da compreensão de si para o mundo, é apreendida pelo olhar reflexivo, pois todo corpo habita sentido, mesmo o sentido de não o possui, embora negação, ainda está atrelado a atribuição de qualidade do não ser, de vazio ou de abstração insolúvel em

⁸⁴ Problemas ontológicos da linguagem, do conhecimento regional de Husserl retomados por Merleau-Ponty (2005).

⁸⁵ A questão do vermelho de Edmund Husserl trabalhada por Merleau-Ponty (2005).

⁸⁶ Merleau-Ponty, 2005, p. 130.

apresentação objetiva. Ressalta-se aqui também a *λόγος ἐνδιαθετος*, fator de percepção interior que apreende aquilo que apresenta interesse, que cogita apreensão de *προφορῆς*, de informação.

Carne como coisa que une o espaço-temporal à ideia, que integra organismos ser-objeto a seus meios panorâmicos, coexistentes e conectados em uma atmosfera espaço-temporal de múltiplas dimensões singulares, específicas ou generalizadas em associação ou dissociação perceptiva. Elemento do ser que está fora e dentro de si. Da qual pertence e faz parte, altera e por ele é permeado, que o permeia e o faz possível de versatilidade; de mutabilidade. Tanto o lugar o agora, o espaço-tempo fazem parte desta estrutura de composição da atmosfera; não o é por todo, porém, o rege como todo: A posição quadridimensional, o sangue que corre nas veias, a convexidade dos olhos; a atemporalidade de certos tipos de pensamentos, lembranças. A facticidade, o “onde” e o “quando”, a existência de possibilidades não necessariamente lineares, como o posicionamento estelar diante dos olhos e sua configuração possível de profundidade; União e composição de substâncias, exatamente como a dualidade da luz. A dualidade do ser-objeto, ser-imagem matéria, ser organismo invisível.

As trocas perceptivas entre corpos carnis, mesmo em corpos inacessíveis num sistema sensível direto são evocados pelo discurso, pela qualificação de suas características e só existe aí, no conjunto comum e modificável da significação imaterial. Transforma-se em fenômeno teorizado, em *bildlichkeit*, em *Sosein* de algo⁸⁷, do *imaginativ* parte da percepção sensível e reflexiva visual, por exemplo, a afiguração e a percepção interior compartilhada em um universo comum de terminologias. “O pensamento é relação consigo e com o mundo tanto como relação com outrem” (MERLEAU-PONTY, p. 141. 2005).

Os atos expressos apreendidos e exteriorizados pela percepção, como manifestações dadas como ideias através da experiência pelo intermédio do corpo sensível. Carne do mundo das ideias que significa e ressignifica aquilo que percebe em progressão. Visto que a primeira visão, o primeiro contato, são iniciações, estimuladas e intuídas adentrando o que virá a ser conhecido, lapidado. Analisando os posicionamentos de conteúdo, de um espaço-tempo

⁸⁷ “ Que eu seja olhos, os movimentos e os contornos das próprias coisas, esta relação mágica, este pacto entre elas e mim, pelo qual lhes empresto meu corpo a fim de que nele possam inscrever e dar-me, à semelhança delas.” (MERLEAU-PONTY, p. 141. 2005)

plásticos desde a primeira impressão durante todo o processo de vida de um sujeito, uma eterna abertura de dimensão progressiva, de sucessíveis estabelecimentos de níveis de referência para experiências do momento inicial à sua sucessão de descrição⁸⁸.

Variabilidade de ideias em campos de visibilidade, invisibilidade, estar explícito, implícito, de contato direto, indireto, de quantidade de mediações e quantidade de atributos de significação, de estados de significação que culminam o evocar do ser em-si e dos limites projetados deste ser-em-si. Variabilidade está por causalidade, passível de flexibilidade ou não da linguagem que a expressa. Identidade eidética que lhe atribui eixos, profundidades e dimensões, onde horizonte seja por possibilidade, nomeável⁸⁹.

O mundo exterior, aquilo que é comum a todos, o *Lebenswelt* de Husserl, e as operações de *Cogito Tácito*⁹⁰, das possibilidades de operações entre significações, enunciado de relações entre o que é apreendido pela percepção, possui a abertura para uma percepção de índices temporais. Índices temporais estes onde a temporalidade da lembrança e do *imaginativ*, entram em diferença à temporalidade do presente por experiência, isto é, assim como há a associação pela diferenciação de atributos descritivos de um objeto pelo sujeito, da atribuição de espaço-tempo de um algo material, há também a integração de temporalidades do mundo das ideias para com o exterior, o comum, a *Lebenswelt*⁹¹. Assim, o *cogito* e a subjetividade da percepção interior criam também uma antecipação de *Zeitbewusstsein*⁹², de percepção de tempo reconhecível e inteligível independente do estado de tempo das coisas.

Como um compreender entre uma figura sobre um fundo e que ele desaparece por desarticulação “a distinção figura-fundo introduz um terceiro termo entre o sujeito e o objeto. É essa distância que é o sentido perceptivo” (MERLEAU-PONTY, p. 187. 2005), e por distância, entende-se espaço-tempo, coordenada de estados em diferentes locais de um momento. Como que ideia de liberdade intemporal e a-especial. “A percepção abre-me o mundo como o cirurgião abre um corpo, percebendo, pela janela que fez, órgãos em pleno funcionamento” (MERLEAU-PONTY, p. 202. 2005). *Die Welt der lebendigen*

⁸⁸ “A ideia é este nível, esta dimensão, não é, portanto, um invisível de fato, como objeto escondido, ele sustenta o visível, sua possibilidade interior e própria.” (MERLEAU-PONTY, p. 146. 2005).

⁸⁹ *Intuitus Mentis* de Descartes.

⁹⁰ Em Descartes.

⁹¹ Mundo da vida. Onde repousa a significação comum, que não é eidético ou que não reside apenas no mundo das ideias.

⁹² *Zeitbewusstsein* definido por Edmund Husserl, em português: consciência do tempo.

*Gegenwart*⁹³, vivo como um grande organismo composto de corpos em movimento, em associação codependente em carne e topologia constante, onde ser-objeto e sujeito vivem dualmente enquanto percebidos pelo sensível e concebidos dela dialética eidética. São transpostos, pela linguagem, *sendo* precisamente no interior de sua particularidade de unidade de sentido ou construção da mesma, que se faz possível não apenas a representação de um algo, mas que, ao caso do algo imagético, constitua-se do algo visível e invisível. Seres que se afetados pelo olhar intencional, pelo que intui, em diversos universos de possibilidades generalizadas e particulares, determinadas e indeterminas, conflituosas, irreais e reais em uma configuração única. Realocável, propagável, diferenciável ou hermética em intenção de significação.

Por fim da reflexão acerca da percepção de mundo, acrescenta-se o que já fora suscitada, a diferença da percepção do tempo, de movimento, para com as outras percepções sensíveis. “ Meu corpo nunca está em movimento *perspektivisch*⁹⁴ como as outras coisas. “ A percepção do ver, do visual e do invisível que consigo coexiste, é então, um processo que envolve N termos em constante dinâmica e variação. O ver outrem, conectar-se e apreender o exterior, é essencialmente ver carne de sujeito e objeto, de maneira que o corpo-objeto de outrem possa ser percebido, apresentado. Assim como existem múltiplas dimensões em um mundo natural comum, falamos de campos de interseção, num campo dos campos onde as “subjetividades” são integradas “ (MERLEAU-PONTY, p. 207. 2005).

O conjunto integrado de diferenciações qualitativas, atos representativos, compõe a topografia de um mundo de carne e atmosfera perceptiva. Determinados extratos especulares de estado e condição: o fenômeno da semelhança como extensões das relações do corpo do ser. *Dasein* como sujeito e objeto, paisagem, atmosfera e carne em um *Zeitpunkt und Raumpunkt*⁹⁵, atmosfera perceptiva que compõe a individualidade generalizada em contínua relação entre termos *Unselbständigen*.

⁹³ Em português “ o mundo do presente vivo”.

⁹⁴ *Perspektivisch*, em português: qualidade perspectiva, de acordo com a perspectiva de.

⁹⁵ Em um ponto-temporal e em um ponto-espacial.

Afiguration du Temps I – Ninho / Nest

“Ninho” é uma pintura-escultura, realizada no formato cilíndrico, com estrutura de 360°, desenvolvida para evidenciar o eixo y, vertical, como primeira dimensionalização de um espaço transitório. “Ninho” de “Afigurações do Tempo”, como nos estudos do capítulo I, é recipiente de compreensão exploratória dos eixos envolvidos no processo filosófico do perceber: O interior e o exterior, a carne do interior e a figura em interação com ambas as atmosferas. A obra possui em si dimensão interna e externa, é tridimensional embora busque contemplar primordialmente o eixo da altura de um plano quadridimensional, tempo atribuído pela interação entre obra e pessoa que a observa durante um movimento de percurso ao redor da obra.

“Ninho” ganha significado e nomeação enquanto é observado, sendo composto à medida que é conhecido, visualmente tateado. De múltipla materialidade, o ninho das afigurações é um estado de coisa : celofane derretido, a vida e a morte, a efemeridade de seus materiais e a impossibilidade de relacionar suas figuras com uma narrativa satisfatória – O vermelho é sintomático, seu interior, é vazio.

O início da trajetória das afigurações é marcado pelo ninho, que no final, não é composto de um literal linho de pássaros, pois já apresenta pássaros adultos. Mesmo em exibição, ninho não é a primeira peça da exibição. Início perdido, escondido, de certa inibição – Fora prolixo, e agora é ou descartável, ou imergido nas seguintes afigurações. Assim é “Ninho” (Figura 1), que subverte sentido de ser-objeto e configuração linear temporal. A peça contém pintura à óleo sobre estrutura de papel prensado e tinta acrílica, além do uso de papel celofane queimado, como visto em detalhe da peça-carne. A representação figurativa dos pássaros em paradoxo promove abertura perceptiva às possibilidades associativas livres para quem observa a peça. A linguagem da figura incompleta em si, aguardando pacientemente a significação imposta a sua existência repousa imóvel, petrificada, diante do mundo material que a cerca.



Figura 6. Ângulo 1/3 da obra “Ninho”, primeira afiguração do tempo.
Pintura-Escultura, técnica mista. 2019.

II. A materialidade do tempo: Breve percurso e mecanismo da percepção temporal como expectativa do instante.

A Percepção de um algo imagético, ou de um algo não visível – Aos outros – dual, ora matéria ou ora hora ideia, ora sujeito, o sujeito ou objeto, repousa sob a topologia da vida presente no espaço-tempo, onde seus estados de coisa e atos expressivos constroem uma sensação de realidade. Estudar a topologia e estrutura de um possível espaço-tempo que faz possível a manifestação de fenômenos e desenvolvimento de culturas, assim como o estudo da percepção, procede de uma longa história de interdisciplinaridade de estudos e reflexões que se alteraram com o passar da história do conhecimento. Não cabe a este capítulo revisar a história da ciência ou da filosofia, ou mesmo das artes para com a trama do espaço-tempo, mas o foco no indivíduo que experiencia o a priori espaço-tempo onde reside o corpo e o mundo, e, conseqüentemente, as integrações perceptíveis.

Perceber sob o espaço e o tempo. As condições que regem o espaço e o tempo, bem como conceitos, naturezas destas entidades, são temáticas que facilmente colocam em crise qualquer segmento do conhecimento humano – A implosão metodológica é eminente. O limite da percepção humana e seus sistemas é definido com precisão, mas como tudo que é inabitável satisfatoriamente pela humanidade, as questões do espaço-tempo permanecem vivas de estudo e de apropriação de todo conhecimento – É a condicional, a relativização, os atributos e aspectos. O espaço de crescimento de uma população, o tempo de sua cultura, o espaço que ocupa uma reação química e o tempo que se transformará. O espaço interativo de uma imagem de arte e o tempo que esta fora projetada e agora é vivida. Neste capítulo não questionaremos os paradigmas destes mantos do real (e do irreal, pois o mundo das ideias também é sujeito a metaespaços e metatemporalidades), mas sim uma das possibilidades de análise da interação que temos com ambos.

A filosofia aristotélica⁹⁶ e platônica atribuíra ao tempo a característica essencial de mudança. Aquilo que seja mensurável numericamente, um antes e depois, continuidade linear que quantifica aquilo que é mutável. Para Aristóteles, o tempo existe apenas em função da mente, do espírito do ser, que

⁹⁶ Em “*Physics IV*”, por Aristotle.

ao tomar consciência, apreende a condição de estados que ao divergirem, tornam-se condição temporal. Segundo Úrsula Cooper (2005), Aristóteles acreditava em um tempo contínuo e infinitamente sequencial: entre dois instantes de tempo sempre pode haver outro instante. Entre coisas pontos em uma linha pode sempre haver outro ponto, onde a questão do contar o que veio antes e o depois delimitam a constante mudança.

Tempo como entidade dependente da mente do ser que conta os intervalos de tempo, não sendo possível haver tempo caso não existisse um ser para mensurá-lo através da apreensão da mudança da forma (COOPER, 2005). Para a filosofia aristotélica, não existe mudança sem tempo, nem tempo sem mudança, atrelada a condição indissociável de que seres, corpos, estão constantemente alterando sua posição, concluindo que então eles estão para sempre em movimento no mundo (COOPER, 2005). A visão platônica, estudada pelo volume dos diálogos de Platão, *Τίμαιος*, Timeo, reitera Aristóteles, acrescentando sobre a temática do tempo terminológico como a imagem eterna que se move de acordo com número⁹⁷. Tempo também como o adjetivo *αἰετός*, que informa duração em um sentido temporal em atemporal, a eternidade do ser, *αἰδώς οὐσίαν*, que apreende o tempo que circula pelas formas. Pois uma vez que não há mudança, duração, o tempo, *χρόνος*, é atemporal, um eterno presente (ILIEVSKI, 2015).

Da modernidade da física e filosofia do tempo com relação aos escritos gregos, a ideia de tempo como aquilo qual que seu movimento de mudança pode ser mensurável, solidificou-se com a ideia da mecânica clássica de tempo absoluto. Tempo e duração para Descartes⁹⁸ sustentava a filosofia aristotélica, bem como newtoniana, do tempo como grandeza de velocidade, movimento e duração contínua. Para a mecânica clássica, o tempo é métrico e contínuo dentro de um sistema de coordenadas dos eixos x, y, z, que descreve a mudança no espaço de corpo de acordo com um tempo, construindo uma trajetória numérica. “Deixamos de lado a vaga palavra “espaço”, à qual, francamente, não temos ideia de como dar sentido preciso” (EINSTEIN, p. 19, 2005), fala-se então, “movimento em relação a um corpo de referência praticamente ridículo. “

⁹⁷ Original em grego de Platão em Timeo: *κατ' ἀριθμὸν ἰοῦσαν αἰώνιον εἰκόνα*, tradução em inglês pelo autor (ILIEVSKI, p. 5, 2015): “*eternal image that moves according to number*”.

⁹⁸ Filósofo, físico e matemático francês moderno, René Descartes (1596-1650), estabeleceu o sistema de coordenadas regido pelo plano cartesiano. O pensamento cartesiano defende o tempo e o espaço constantes, contínuos, absolutos.

(EINSTEIN, p. 21, 2005), em vez de corpo referencial, usa-se a noção de sistema de coordenadas.

Descrição de movimento possui espaço, lugar, apenas quando se especifica como o corpo muda de posição com o tempo. Especificando assim, a que tempo o corpo se encontra em cada ponto de sua trajetória. Tempo descrito como grandeza, pela matemática, de forma numérica, pela linguagem gramatical, na utilização da composição de passado, presente, futuro e simultaneidade. Falamos assim de uma das propriedades do tempo, este de demarcar eventos e momentos, condições – É bastante divergente do tempo enquanto sensação, mas também o tempo que dá a história da arte, datas para seus acontecimentos e obras marcantes, bem como tempo dado de vida de algo. O tempo métrico não é absoluto. A problemática do tempo toma a simultaneidade como uma exemplificação dessa afirmação, a incerteza e relatividade do tempo, conceitos bastante característicos do trabalho de Albert Einstein, nos relembram da volatilidade do tempo e do espaço a qual estamos sujeitos.

Einstein não atribui o conceito de tempo como absoluto, contínuo, devida a relativização de todos os termos que participam de uma análise métrica da trajetória percorrida por um corpo sobre o conceito de tempo na física clássica: caíram relâmpagos em dois pontos distantes A e B de nossa estrada. Afirmar-se também que os dois raios atingiram os trilhos ao mesmo tempo. Sobre simultaneidade, não há como afirmar que há simultaneidade, não há método de verificação assertivo quanto a simultaneidade, ela é estipulada (EINSTEIN, 2005) A uma ideia de simultaneidade, de concessão sobre valores de tempo que poderiam ter ocorrido em parcelas de tempo semelhantes, no caso de não terem sido cronometrados, medidos de forma idêntica em seus pontos iniciais e finais A extensão de um evento é relativa à percepção e a variação de posição não permite com que haja simultaneidade, é por fim, relativa e irrepetível.

A distância percorrida no espaço também é relativa, bem como o referencial de observador, de algo em movimento em algo que não parece estar em movimento. O espaço possui assim semelhantes problemáticas de fundamentação como o tempo. Se a questionabilidade do plano é irrelevante para nós, então nos apeguemos ao movimento, que faz do mundo quadrimensional, experienciável. Aquilo que é tridimensional, o espaço contínuo, dá-se por ser possível descrever um ponto a partir dos eixos x, y, z, fornecendo-nos coordenadas da localização deste ponto. O mundo

quadrimensional, possui os três eixos x, y, z, mais uma coordenada temporal, o valor de t, fornecendo um evento⁹⁹. A dependência do tempo relacional de sua configuração no espaço¹⁰⁰, então, origina o termo espaço-tempo. Numa física clássica o tempo é definido como absoluto, isto é, independe do estado do objeto ou do referencial. (EINSTEIN, 2005). Agora visualizamos uma co-dependência do tempo-espaço para abrigar o relativo movimento, estruturado em intervalo de eventos.

Outra interessante perspectiva da manifestação do espaço-tempo é através da lógica simbólica e da filosofia da mente. Para tal, a perspectiva de Hugh M. Lacey promove para este trabalho contribuições significativas no campo da linguagem¹⁰¹, da expressão de tempo para expressar uma concepção de mundo, comunicá-lo, apreendê-lo perceptivamente, como que uma suplementação do ninho anterior.

Ao exteriorizar a expressão do mundo o indivíduo usa-se de diferentes linguagens. O mundo figurado pela linguagem comum como a linguagem verbal, a linguagem visual, científica etc., decodificam informações individuais ou de um grupo, seja essa informação originada das vias da percepção sensível ou do mundo das ideias, da identificação de cores em um universo observável ou do compartilhar do invisível. O discutir de possibilidades, o imaginar em conjunto um mundo sensorial observável ou analisável, com o mundo “incolor das partículas elementares e das ondas, de intrincada estrutura e interação” (LACEY, p. 8. 1972). A linguagem reflete o mundo e nossa interação com o mundo de diversas formas. Consequentemente, há muitos tipos diferentes de palavras, com diferentes funções e diferentes modos de se relacionar com o mundo. (LACEY, 1972).

Assim, numa sentença típica, usada para transmitir informação, empregamos palavras com diferentes funções para dizer que algo tem certa característica – Este algo, para a lógica, independentemente de suas peculiaridades, será denominado um objeto (números, funções matemáticas, explosões, lembranças, sensações e desejos, livros, pessoas), ao que se refere ao objeto – termos de referência. O uso da linguagem da lógica simbolista nos

⁹⁹ Nome atribuído pelo diagrama de Minkowski a qual a partir dela, Albert Einstein desenvolveu a teoria da relatividade espacial. (EINSTEIN, 2005).

¹⁰⁰ A dependência do tempo relacional de sua configuração no espaço, então, origina o termo espaço-tempo.

¹⁰¹ A obra “A linguagem do Espaço e do tempo”, 1972, pelo filósofo Hugh M. Lacey será aprofundada neste capítulo.

auxilia para relacionar e visualizar termos de forma estrutural, como, por exemplo, na análise da sentença:

1- “O lápis é amarelo”

2- “O lápis está sobre a mesa”.

Desta estrutura, podemos isolar os termos a serem analisados. As qualidades que são aplicadas em um objeto, o predicado, e seus termos de relação.

Em (1) - Lápis – objeto – É amarelo, Predicado. Predicados de termos de propriedade.

Em (2) – Referência a dois objetos, sendo tais predicados “está sobre” termos de relação. Se a união de termos de propriedade abrange mais de um objeto, conjunções como “e” são tidos como termos conectivos. Essa estrutura de predicado, objeto e seus termos de relação são fundamentais na estruturação de estado de coisa, de aplicação de denotação de espaço-tempo de algo em um evento.

Quando dizemos que “O lápis é amarelo¹⁰²”, no caso do português, o ser amarelo é um estado atemporal, pertence ao ser no âmbito do ser-objeto, de característica imutável no presente da análise. Porém, qualidades assim variam em outras estruturas de linguagem de línguas modernas, como no caso do alemão e do inglês, onde a mesma frase, “O lápis é amarelo”, uma sentença atemporal, recebe, no inglês “*The pencil is yellow*”, e no alemão “*Der Bleistift ist gelb*”, onde respectivamente, o verbo “*To be*” e “*Sein*”, qualificam um estado da matéria, uma qualidade temporal de “estar”¹⁰³ sem diferenciação do “ser” atemporal. No português, as frases 1.”O lápis é amarelo” e o 1’. “O lápis está amarelo” expressam diferenciação temporal únicas, tornando ainda mais crítica a questão da noção do tempo como coletivamente estável, já que a diferença de linguagem felizmente nos apresenta impossibilidades de tradução e especificação de identificação em diferentes momentos da história através das centenas de culturas humanas e seus vocabulários.

Ainda na dimensão da atribuição de estado de coisa dentro da linguagem verbal e sua relatividade perceptiva temporal por exteriorização, analisamos o caso do “O ser amarelo do lápis”, as diferenças de linguagem, ainda que possíveis de tradução, alteram o objeto relacionante e seu receptor quando não

¹⁰² Estudos de lógica simbólica de Hugh M. Lacey, 1972.

¹⁰³ A considerar as volatilidades do português, onde Ser e Estar são naturalmente e gramaticalmente diferentes, nos possibilitando a diversificação ainda mais ampla de estado das coisas e sua noção de duração.

a equivalência em função de um termo utilizado. Desta relatividade da informação a ser passada, é possível a análise de que não apenas o termo que é observado e apreendido é passível de abstração ou alteração de forma pela topologia e condição que se encontra, nem mesmo apenas das mudanças de qualificação de atributo do sujeito que apreende o objeto, mas também da exteriorização desta informação.

Há por tanto uma subjetividade que embora leve a unidade de sentido de algo, ela busca um aproximar de condições entre as lacunas determinantes do que é percebido. A incerteza, as fissuras entre eventos que permitem a flexibilidade da intenção de assertividade acerca de um estado de coisa, de um descrever de evento pela experienciarão apreendida e escolha da linguagem que permitirá a passagem da informação. Elementos da antecipação, da expectativa diante de uma série de eventos e processos, decodificados em dados plásticos pela reflexão, estruturam o condicionamento da percepção da mudança. Mudança qual apreendida em processos invisíveis ou representativos, como a apreensão de tempo.

A questão da estrutura gramatical possui atributos que podem ser analisados como análogos na representação visual pelos aspectos da figuração, seja esta, reconhecível diretamente ou indiferentemente, no nível de afiguração. Ambas possuem termos de referência que se refere a um objeto, objeto seja este no nível do visível ou invisível, ou seja, o objeto com ideia objetual, do qual algo é predicado. Tais conceitos de referência estão comprometidos com algum grau de existência do algo no mundo; esta referência pode estar atribuída à coisa imaterial, a destilação de apreensão de uma percepção que se tornou uma outra coisa, como a expressão artística afigurativa, ou pela correspondência de uma palavra ao algo; sejam coisas, eventos, números, formas.

Das distinções presentes em uma estrutura da linguagem gramatical lógica analítica de Hugh M. Lacey para a linguagem de uma percepção reflexiva, do invisível, ou da atribuição de sentido do visível, aponta-se a possibilidade de identificação do que não é visível pela evocação impressiva, contrastante a evocação de sentido pelo uso da palavra, e o uso de linguagem artificial para atribuir a predicados não-existentes de maneira observável¹⁰⁴ sem representação direta num âmbito, a exemplo, do algo imagético. A estrutura da linguagem

¹⁰⁴ O invisível da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty.

contém, ainda que em âmbito não observável informação sobre o tempo e a localização temporal de coisas e eventos. (LACEY, 1972).

No caso da linguagem visual temporal, se esta não for atribuída por texto, números, sequências textuais; se expressará pelo estado da matéria representada: Disposição de termos em uma composição, possibilidade de tempo por expectativa do conhecimento de estados da coisa. Por exemplo, em uma relação de um observador, de um sujeito, ao fitar uma mesa onde há duas maçãs, onde indiferente da ordem do campo visual, uma maçã encontra-se inteiriça e, a outra, repartida ao meio, haverá uma noção de tempo implícita, de tempo de estados esperados do conhecimento de coisa, atribuição de identidade de antes e depois.

Estados iniciais e finais, ou coordenadas gramaticais que indicam localização dos objetos em um plano, a fim de suscitar a trajetória de uma maçã em seu estado original, e seu estado interrompido. A questão da anterioridade e posterioridade neste exemplo não se dá em qual evento ocorreu primeiro, pois há duas maçãs, a menos que seja fornecida uma descrição dos eventos anteriores, o observador verificará os estados a partir do presente, onde dois objetos semelhantes diferentes apresentam-se em estados diferentes. Da questão de diferentes formas de evocação de estado de uma matéria, a diferença entre uma apreensão plástica do visível que retoma às origens invisíveis do estado de um objeto, está em contraste a descrição necessária de uma estrutura de coordenadas gramaticais da linguagem verbal, gramatical, lógica, linear não especulativo.

O evocar de estado de coisa pela não necessária linearidade de acontecimentos por não exigir o uso da descrição estrutural do dar sentido, do estado das coisas demonstra que a linguagem do algo imagético, reflexiva, parte de pontos não localizados por coordenadas verificáveis. Este evento das duas maçãs em repouso sobre uma mesa, em diferentes estados de um objeto semelhante, a maçã inteiriça ou repartida, possui diferentes análises em seus estados apresentai-vos: vivenciar a composição em sua condição quadrimensional¹⁰⁵, onde o sujeito observa, vê duas maçãs sob uma mesa, da condição de ler a descrição de espacialização desta mesma composição, da

¹⁰⁵ Onde há a ocorrência efetiva dos eixos x, y, z e a ação de t. Condição não de representação de algo, mas de apresentação efetiva do que é. De relação direta ao sujeito ao que diz respeito a percepção do objeto.

condição de imaginar tal descrição, ou da condição de ver uma reprodução imagética desta composição.

As coordenadas espaço-temporais mortificam-se de acordo com todos os referenciais de todas as possíveis relações entre composição objetual e de sujeito que atribui estado temporal a ela, de forma relativística também em linguagem. A ideia do que é inicial e o é posterior ao inicial é uma estrutura de linguagem temporal, a qual pode ser identificada em uma estrutura gramatical ou em uma estrutura agramatical, como o algo imagético. A questão fundamental subjacente à linguagem temporal reside em: “ Quando algo aconteceu”? Os recursos são então, palavras temporais, ou para a percepção sensível do algo imagético que não contém símbolos como letras ou números, a ideia de movimento, diferenciação de estados. Os objetos temporais da linguagem incluem coisas propriamente ditas (pessoas, objetos matéricos, expressões), eventos (mudanças, ações, experiências), processos, estados (estar colorido), tempos, momentos, datas (LACEY, 1972).

Utilizamos na gramática, uma construção de pronomes, demonstrativos, verbos que se flexionam temporalmente conjunto a identificação do recipiente. O que ocorre na identificação de tempo no algo imagético, sem o necessário uso de símbolos como letras e números. O tipo de predicado temporal usado numa dada sentença varia de acordo com o tipo de objeto ao qual se faz referência, aqui, observamos uma abertura e liberdade expositiva na relação sujeito e ser-imagem. No entanto, a construção das unidades apreensivas de sentido temporal no algo imagético, a não descrição de duração, mas o experienciar da duração e da lacuna entre eventos, torna a análise de eventos e conexões não necessariamente contínua-linear como a estrutura gramatical usada pela linguagem verbal e textual.

Os tempos verbais: a precisão que se dá a sentença, especificação temporal diferente do presente, e auxílios de conectivos temporais funcionam como um sistema arquitetônico de ênfase ao momento que se refere, como o momento de estado, processo, coisa etc. Considerando gramaticalmente, possuímos a estrutura do verbo no infinitivo de A, e flexões possíveis para indicar presente, passado, futuro, como, por exemplo, para o verbo ver, num infinitivo de contínuo presente ou onitemporalidade, respectivamente em uma atribuição de estados de duração: vejo, vi, verei.

Em uma representação imagética, a composição e dinâmica entre termos seria a responsável pela atribuição de estados diferentes do infinito presente do ver. O tempo como relacional entre termos de antecipação, diferenciação e

expectativa em um contexto, evento em conjunto de momentos, de uma aplicação de determinação analítica de um mundo tridimensional em movimento.

O texto, entendo, como uma disposição linear de processos, sejam eles remetendo a fatos de linhas já descritas ou que estarão por vir, elas possuem sucessores, termos posteriores virão. De forma que uma possível diferença na estrutura da gramática e do algo percebido como imagético, esteja na disposição espacial da informação, onde encontra-se a relação sujeito e predicado, seja ela um algo imagético a qual a duração de um movimento não se encontra no próprio objeto, seja este possível de coordenada temporal e diferenciação entre estados da coisa. O algo imagético e sua percepção temporal, embora sejam exteriorizados pela linguagem linear, não poderiam ser verificados como que apreendidos em uma ordem pré-determinada, linear, oferecendo então um plano de abertura para processos atemporais, onitemporais¹⁰⁶, relacionais e relativos nas instâncias de anterioridade, posteridade e simultaneidades especuladas.

Retomando os estudos da linguagem que expressa espaço e tempo em Lacey (1972), desta estrutura em comparação ao verbo A no infinitivo que flexiona Presente, passado, futuro, no primeiro caso de A, a especificação temporal de uma estrutura simples é dada pelo tempo do verbo, mas não a uma cadeia de propriedades de eventos como na comparação:

- I. O pulo do felino – O pulo do gato foi anterior ao quebrar da taça. II. O pulo do felino é passado – O pulo do felino será anterior ao quebrar da taça.
- III. O pulo do felino é futuro – O quebrar da taça não será anterior ao pulo do gato.
- IV. O pulo felino foi simultâneo à campainha¹⁰⁷.

Acima, tempos verbais conectados a termos de relação temporais, como em IV, foi simultâneo. A questão de predicados considerados atemporais ou onitemporais – no verbal e imagético – As relações de eventos indicadas pelas expressões “é anterior”, “é posterior”, e “é simultâneo”, são permanentes, não variam com o tempo uma vez que determinam a limitante efetiva do momento quando descritos em um eterno presente, sem realocação ou acréscimo de eventos. Para o algo imagético e no mundo quadrimensional, uma vez ausente

¹⁰⁶ Onitemporalidade de Hugh M. Lacey, 1972.

¹⁰⁷ Exemplo adaptado seguindo estrutura em Hugh M. Lacey, 1972.

termos de limiares de eventos, não pode efetivar-se como descrição permanente de coisa, estado, fenômeno.

Referencial do que está mudando, que está em desenvolvimento, progresso. Relacionando eventos em diferentes graus de suas relações com passado, presente e futuro de acordo com propriedades especificamente temporais que expressam acontecimentos. Para uma estrutura lógica simbolista: quando e_1 era presente então e_2 era futuro, tal que e_1 é presente e e_2 é futuro, então quando e_1 for presente então e_2 será futuro. Presume-se, então, que e_1 é anterior a e_2 , ao passo que e_1 é simultâneo a e_2 . Esta estrutura relaciona eventos e os dá sequência, linearidade e os correlaciona temporalmente.

Para uma observação da atribuição de estados das coisas dos aspectos quantitativos e não qualitativos como no caso do atribuir predicado a objetos, na linguagem temporal aproximada ao parcelamento de tempo, utiliza-se sistemas como o métrico: horas, datas, sistemas de régua. Para a apreensão perceptiva sensível sem que haja a métrica, um sistema quantitativo traz a aproximação de uma esperada exatidão de mensuração, a qual a descrição ou a apreensão de qualidades referentes a estados a partir de um referencial: estar a noite, serem 21 horas em algum lugar. Objetos temporais são aqueles que são flexionados diante da trama do tempo; objetos encontrados no mundo natural que estão imersos na atmosfera espaço-temporal. Expressar relações entre dois objetos, por exemplo “O pôr-do-sol ocorre às 18h15 da tarde de hoje.”

Da linguagem espacial: “Onde algo está ” ou “ onde aconteceu”- Consequências do fato de o espaço ter três dimensões, o tempo “ apenas uma ”¹⁰⁸(LACEY, p. 19. 1972). Objetos Espaciais típicos, aqueles que estão “no espaço” ou possui localização espacial, são mais ordinários e independentes do que o objetos temporais: repousam sobre a realidade ou irreabilidade fornecida de maneira topológica, visível ou descritível independente do tempo, para Lacey. O problema dos eventos reflexivos, que reside no mundo das ideias, onde percepções, lembranças, desejos, sensações e experiências não recebem coordenação, e o campo de relatividade e abstração por referencial espacial tornam-se virtuais, irreais. Eventos no mundo das ideias, possuem coordenadas espaço-temporais de preenchimento de uma pluralidade de dimensões, de paradoxos. Eventos mentais utilizam linguagem espacial imagética, não-observável bem como o tempo per si, que é apenas perceptível.

¹⁰⁸ Das problemáticas do espaço, em Hugh M. Lacey, 1972.

Foram descritos tais processos e possibilidades, vista a proposta de visualização de aspectos que permeiam as qualidades temporais. Quantitativas ou qualitativas, absolutas ou relativas, relacionais em uma série de eventos ou eventos que não dependem de temporalização. O tempo que se apreende pela percepção sensível em um mundo quadrimensional, ou o tempo que se apreende pela sensação de tempo reproduzido por uma linguagem; o tempo como incontrolável e relativo a perspectiva de delimitação de perímetro de controle que jamais inclui todos os termos e acontecimentos por dependem da análise de pequenos e grandes sistemas de momentos. A descrição, como o contar, mensurar, que ordena acontecimentos. A duração, a antecipação, as concessões em comparar e relacionar tempos e eventos em relações de anterioridade, posteridade e simultaneidade.

Para qualquer estado de análise ou possibilidade de atemporalização ou temporalização, há a análise, a reflexão, a percepção inteligível que identifica uma unidade de tempo. De movimento, diferenciação. Representada, apresentada. Relacional e relativa. A descrição, representação que não é mais o que se experimenta então como imaginária, num âmbito de não ser possível verificá-la: aferições do passado e do futuro, onde o eterno presente é unicamente onde reside a percepção sensível do acontecimento que não pertence ao mundo das ideias¹⁰⁹. O presente, comportando a simultaneidade de eventos como uma análise linear de eventos: e1, e2, e3 – Se simultâneos, a ideia de passado, presente e futuro não é empregada. Contando que e1, e2 e e3 sejam eventos lineares não-simultâneos, apenas um dos elementos pode estar entre os dois demais; logo, um momento entre dois momentos, tornando-se possível a análise de um objeto em estado de passado, presente e futuro.

Para a análise de um contínuo linear lógico simbólico em Lacey (1972), consideremos um contínuo espacial linear (não importando considerar seus objetos como coisas, lugares ou pontos). Esse contínuo espacial é tal que, dados três objetos não-coincidentes quaisquer, o1, o2 e o3, um e apenas um está “espacialmente entre” os outros; de forma que as relações temporais e espacialmente “entre” são formalmente idênticas. No entanto, existem predicados temporais e espaciais diádicos como triático. A linearidade, o contínuo linear de eventos não considera a tridimensionalidade dos eventos-espaco temporais; variações de ponto de referência, por exemplo, são delimitantes conceituais, por exemplo “ se um observador sustenta que o1 está

¹⁰⁹ O paradoxo do momento-agora de Einstein.

à esquerda de o2, e outro que o2 está à esquerda de o1, não há necessariamente contradição entre o1 e o2 suas afirmações podem ser conciliadas levando-se em conta que há uma diferença relevante entre suas perspectivas. A distinção só pode ocorrer quando há perspectiva externa, fora do contínuo para estabelecer diferenciação perspectiva.

O estar entre, a fissura, não vista como um vazio em um tempo absoluto, mas a interrupção perceptiva que analisa a trajetória de um objeto, ser, evento, ato expressivo. Isto é, a estrutura da duração e do movimento, relação de eventos com infinitos sistemas reticulados, por exemplo, a rede da linguagem centrada nas coisas comuns e a rede centrada nos eventos, gerando entre intervalos, fissuras virtuais de reflexão do sujeito.

A linguagem contém uma variedade de sentenças – Que analogamente podem ser sentenças-imagéticas, embora ainda mais abstratas e complexas – de diferentes apresentações, cada uma das quais podendo executar uma certa tarefa. Descrever a experiência de um evento, a vivência simultânea de evento (o instante) e permeabilidade entre ser e atmosfera (duas linhas paralelas, dois objetos geométricos espaciais se expandindo simultaneamente), o conto do evento (tratamento de evento como passado), criação de evento (simultaneidade entre ser e linguagem, composição simultânea ou de *delay* biológico para revelar a situação que não existe; o relato), a descrição de eventos futuros (a expectativa) e a observação incompleta (trama fissurada de aspectos de descrição de linguagem e experiência) como exteriorizações e interiorizações singulares ou generalizadas da percepção temporal apreendida do mundo quadridimensional pelo sujeito.

“O presente contém memórias do passado e expectativas do futuro” (LACEY, p. 44. 1972). De forma que E1 é anterior a E2 = (E2 está acontecendo). (E1 é lembrado) ou (E1 está acontecendo). (E2 é previsto). – Porém, e se E1 e E2 estiverem ambos no passado ou ambos no futuro? Então julgamos serem duas maneiras pelas quais podemos estender recursivamente a descrição; E1 é anterior a E2 – Lembra-se que o acontecimento de E2 foi simultâneo com uma rememoração de E1. E1 é anterior a E2 – Uma memória de deslocamento passado de E1 é mais longa que uma memória do deslocamento passado de E2. Desta forma, tempo passado, memória, tempo futuro, expectativa (LACEY, 1972). Todos os eventos do agora como simultâneos por uma. Desta forma, por uma relação lógica, existe somente o presente, presente vivência “eventos como entidades que mudam, que passam

a existir e deixam de existir, em vez de entidades que acontecem” (LACEY, p. 52. 1972).

“Não medimos o tempo enquanto ele passa, mas medimos a duração de um processo enquanto ele acontece.” (LACEY, p. 53. 1972). A simultaneidade, a anterioridade, a posteridade medida, a predicação de eventos, episódios, estados de coisas que existem se e somente se eles aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer. Mesmo que se tenha a antecipação, ela é percepção reflexiva pós-intuitiva de uma possibilidade, uma expectativa relacional entre outros eventos que é vivenciado no mundo natural. Decodificação e interposição pela determinação da atribuição de sentido de uma rede de momentos e acontecimentos que detém uma identidade de trajetória projetada pelo sujeito na carne compositiva do que se percebe temporalmente.

Visualizaremos mais uma vez a relação por uma de notações simbólicas da lógica a relação de tempo linear em eventos observáveis estudada por Hugh M. Lacey (1972) : x, y, z ,¹¹⁰ - variáveis dominadas pela classe das entidades temporais que constituem a teoria. Eventos são classificados aqui como posições temporais, ocorrem em ou ocupam momentos; conectivo entre duas entidades temporais. Um momento é diferente de um evento. $M(x)$ e $O(x)$, notação: “Assim $(x)(y)[O(x,y) \supset (E(x).m(Y))]$. Isto é, se “O” existe entre o par ordenado x, y , então x deve ser um evento e y um momento. “M” designa o conjunto dos momentos e “E” o conjunto dos eventos”. – De modo que M é contínuo, instantâneo, que possui um evento ocorrendo nele. M possui uma métrica, duração entre dois momentos que pode ser expressa numericamente em um tempo absoluto. Métrica Intrínseca, Métrica Extrínseca. – Exemplo do espaço que possui uma métrica, uma vez que dois pontos quaisquer nele definem uma distância, uma relação numérica em Hugh Lacey que tomaremos pela possibilidade de relação semântica, expressiva nas instâncias para além das numéricas.

A relação da distância entre dois ou mais pontos no espaço, no caso de um objeto físico, será denominado comprimento do objeto no caso do espaço. “Analogamente, o conjunto de eventos possui uma métrica, onde a relação d é o lapso de tempo ou a duração” (LACEY, p. 74. 1972). As extremidades da duração como conjunto de eventos ou momentos pode ser definida como o

¹¹⁰ Não refere-se aqui a estrutura da física clássica ou moderna do eixo $x, y, z + t$.

intervalo de tempo.” A fundamentação da métrica do tempo para uma relação de tempo relacional relativo, são a existência de termos relacionais.” R_0 , R_1 e R_2' – Neste caso, estamos relacionando por linearidade de termos, acontecimento de conjunto de momentos e conjunto de eventos.

Dos intervalos entre eventos: consideremos dois intervalos, I_1 e I_2 . Destes dois intervalos, I_1 superpõe-se totalmente a I_2 . Se todos os termos temporais de intervalo em I_1 também for membro de I_2 , ambos possuem equivalência de comprimento, uma situação normal de medição. “Com $I_1 =$ Com pI_2 ”, em um caso total. Suas relações entre são simétricas e diretamente relacionais em suas extremidades. Já o caso 2, dois intervalos não se superpõem totalmente, intervalos separados completamente; como por exemplo, dois objetos físicos em diferentes posições as quais podem ser movidos, mantendo seus comprimentos constantes diferentes. A comparação de intervalos é dada pela relação de, a exemplo, dois objetos físicos simétricos ou assimétricos em comprimento, pois alteração diretamente a interação espacial, logo, a interação temporal entre termos¹¹¹.

As relações métricas de “régua-graduadas-padrão” são extrínsecas ao conjunto de objetos para as quais são designadas. Um exemplo de régua padrão são relógios, eles possuem a finalidade de especificar relações de duração, entre por exemplo, dois eventos diferentes de pontos iniciais simultâneos, ou para responder relações como o “ocupar N segundos”.

Régua-métricas padrões podem ser, a exemplo do pêndulo, caracterizada como conjunto contínuo de eventos pontuais, diferente das relações as quais os limitantes não são expressos de forma contínuo ou de eventos pontuais precisos como a percepção temporal descritiva, de eventos mutáveis como ciclos astronômicos, da percepção temporal qualitativa de estado de coisas de coordenadas espaço-temporais condicionadas a diferentes referenciais. “É igual e “é maior que” expressam relações entre intervalos somente, e, com referência a intervalos de momentos ou de pontos espaciais, as relações existem quer existam eventos ou objetos físicos, quer não” (LACEY, p. 77. 1972). A duração de processos “reais “ é analisada com referência à métrica intrínseca de um conjunto de momentos, buscando quantificar intervalos periódicos, quantifica-se pelo uso de régua-métricas padrão,

¹¹¹ Teoria Relacional, onde a interação de uma “régua graduada” não tem sentido fora de um sistema limitado de comparação; o referencial e os termos que se relacionam inferem diretamente na resultante analítica. (LACEY, 1972).

enquanto a duração de processos pode ser refletida de forma qualitativa necessitar do recurso da periodicidade para estabelecer vínculo de sentido temporal.

Cada momento se dá necessariamente num momento. Eventos não podem existir sem momentos, embora possam ocorrer momentos sem que nenhum evento aconteça. Pela definição de Lacey (1972), eventos são simultâneos se e somente se ocorrem no mesmo momento. Observa-se que a simultaneidade é uma relação entre eventos e não uma relação entre momentos. Desta forma, um evento é anterior a outro se e somente se o momento em que o primeiro evento ocorre é anterior ao momento em que o outro evento ocorre. Analogamente, qualquer relação temporal, topológica ou métrica, existente entre eventos é definida em termos da relação correspondente existente entre os momentos *m* que os eventos ocorrem, respectivamente.

A relação de simultaneidade pouco havia sido explorada pelas teorias do tempo possuem estudos por Platão e Aristóteles. Aristóteles, especificamente, deixando primários escritos sobre teoria relacional as quais contemporâneos, S. Agostinho¹¹² e Sir Isaac Newton trabalharam, pela perspectiva da filosofia natural e não de uma filosofia da mente, as possibilidades de integração de eventos e sua duração. A teoria relativa do tempo, proposta por Albert Einstein a partir do diagrama de Minkowski onde, enfim, os termos que se relacionam com o tempo receberam corpo e carne, onde tempo se relaciona efetivamente com o espaço, e não como uma entidade que age sob um plano cartesiano absoluto.

Tempo *a priori*, uma condição subjetiva para a intuição humana. Tempo como ideia e de funcionalidade conectiva. “Só a percepção não é suficiente para determinar o lugar de um evento no contínuo temporal” (LACEY, p. 95, 1972), justificando então a busca pelos aspectos de uma percepção temporal. Pelo diagrama de Minkowski e a teoria do tempo relacional, mesmo os aspectos subjetivos do tempo tendem a se assemelhar a estrutural da filosofia da física. As múltiplas sequências de eventos, a ordem objetiva como paradoxal que reprogramam uma apreensão de percepção temporal reflexiva.

Antes de finalizarmos a reflexão pela relatividade que se usa do diagrama de Minkowski, “a relatividade baseia-se em determinações temporais, sendo, de fato, relativa a um conjunto dado de instrumentos ou a um sistema físico de

¹¹² Sobre propriedades do tempo no livro XI da obra Confissões.

referência dentro do qual o conjunto está em repouso” (LACEY, p 157. 1972), retoma-se a reflexão dos instrumentos de análise do tempo quantitativo. Quantidade de tempo; periodicidade em intervalos constantes. Instrumentos de análise do tempo como o relógio de Bridgman¹¹³ com seus pares ordenados, defendendo as propriedades topológicas em termos das métricas e a exceção da simultaneidade local. Mas, o que é um relógio? Além de uma régua-métrica padrão? De um mecanismo periódico eterno? Daquilo que quantifica o tempo de algo? É, além de sua instrumentalização métrica funcional, um elemento eidético.

É representação de tempo. Representação de periodicidade. Objeto subordinado a carga de significação, de identificação de unidade de pertencimento ao elemento temporal. Um objeto físico cujos estados sucessivos são idênticos e seriados, infinitos e colocados um por um em correspondência com o contínuo dos números reais, é instrumento métrico do invisível. É o corpo que é reconhecido por abrigar as características que são apreendidas pela percepção temporal: a passagem, o movimento de diferentes estados de algo. Materialidade que abriga a imaterialidade, difere da difusão qualitativa presente na comparação de estados diretos da matéria como a comparação entre dois atos expressivos, relações gramaticais, relações compositivas que desenham tramas temporais não lineares, atemporais, atemporal não de forma a um relógio que não funciona, mas a própria negação do corpo do relógio. “Um relógio é um objeto físico que apresenta sucessivamente diferentes estados, estados que podem ser observados. Medimos o tempo de um evento observando o estado do relógio, que é simultâneo ao evento.” (LACEY, p. 160. 1972). Por fim, o relógio, seu poder simbólico dada sua funcionalidade observável cartesiana, do tempo de um relógio que também possui relatividade, porque as relações temporais que os relógios sincronizados estabelecem como existentes entre eventos, variam de acordo com o sistema de referência. O sujeito é esse sistema de referência numa análise que dispensa o relógio.

“ O caráter da ordem temporal está será determinado pelos atributos físicos pelos quais os eventos mantêm entre si relações de simultaneidade, anterioridade, posteridade, etc. ” (LACEY, p. 169. 1972). Atributos físicos podem ser dados pelas coordenadas de uma régua como o relógio, pela qualificação que conhece e reconhece o estado de um objeto, em sistemas distintos com variação de qualificação desses estados físicos de forma que

¹¹³ Em “ A linguagem do espaço e do tempo” de Hugh M. Lacey, 1972.

“coisas e eventos físicos, por sua própria identidade, definem, de início, pontos e instantes, os quais, depois podem constituir os locais espaciais e temporais de outros objetos e eventos físicos.” (LACEY, p. 169. 1972). O conjunto dos atributos físicos de conhecimento e reconhecimento, aspectos da percepção reflexiva e do processamento da informação apreendida, que acaba por gerar um caráter da ordem temporal. Determinado por atributos físicos pelos quais os eventos mantêm entre si relações de simultaneidade, anterioridade, posteridade, como processos dentro de estados.

Para um estado ocorrer em um evento, necessitados da composição do mundo de Quatro Dimensões. Embora as teorias relacionais temporais já houvessem sido amplamente discutidas por Escala gradual do presente que se torna passado e futuro, considerando eventos, processos ou estados extensos, existências prolongas em projéteis que se fragmentam com a passagem temporal. O estar ali e não mais estar, ao passo que um outro elemento relacional permanece em seu estado presente. Presente contínuo da imagem e suas camadas temporais. O “intervalo temporal” entre o “agora” e o instante de mudança cresce, em uma linha gradual de desenvolvimento. A ocupação de espaços temporais.

Por fim, da plasticidade do tempo e sua duração, num sentido de percepção temporal que seja em terreno científico ou filosófico, é um objeto de amplitude imensurável de problemáticas as quais, finalizamos pela breve reflexão de Bachelard¹¹⁴ quanto as questões da consolidação temporal pela duração. Toda uma face da fenomenologia temporal mostra-se obsoleta quando se limita à contemplação da evolução dos fenômenos como da duração, do movimento (BACHELARD, 1950).

Descrevemos a cinemática com tanta facilidade que acreditamos que o caráter dinâmico é menos confiável, como na reflexão realizada neste capítulo, a subjetividade que acompanha a filosofia, parece ser sintetizada pela ciência. Embora a ciência esclareça relações mediante a apresentações objetivas, a reflexão sobre a ciência do movimento, do tempo, como a cinemática, ocupa também determinada realidade à parte, coexistente à realidade dos problemas qualitativos do tempo. Desta forma, contemplamos a imersão turva nas problemáticas da percepção do tempo subjetivo, regional, de experiência e co-dependência do mundo ao ser e do ser ao mundo quadrimensional pois

¹¹⁴ *La Dialectique de la durée*, 1950, Gaston Bachelard.

tentemos a sentirmos num mundo totalmente outro, individual muitas vezes, obviamente diferenciadas do resto – Porém, as cores de nossas peles e as linhas que assim forma diferença entre pele e céu quando posicionamos nossas mãos contra a luz, são de maior dependência existencial do que o momento de sensação de passagem do sol e das nuvens pelos dedos é capaz de discernir. Não somos nada se não expressão de milhares de dimensões quimeróides sem início ou fim.

O dualismo do contínuo e do descontínuo é então homográfico ao dualismo das coisas e do espírito. Continuidade e Descontinuidade. A essa presença da mente nos processos do mundo, confronta claramente o possível e o real, o irreal e questiona a materialidade do tempo sentida pela carne do ser-objeto. A ação, o pensamento, o discurso, assim acumulado em seus ápices sucessivos, assumem assim uma continuidade de composição que obviamente comanda a continuidade subordinada da execução. A dualidade da luz como onda-partícula estende-se à dualidade das infinitas ondas que compõem o mundo sensível, que alcança o mundo interior e reflete, à maneira singular, nas estruturas materiais do tempo tão carnal quanto os objetos que ele representa, quando aos intervalos entre eventos que o ressignificam e o tornam afigural na figura.

“Esse dinamismo de compreensão exige a consciência da posse de uma forma. Este dinamismo é contemporâneo com um novo começo. É então estrutura e construção. É uma causa que pode ser retomada após seu efeito. É um ritmo” (BACHELARD, p. 87. 1950)¹¹⁵. Da diferenciação que compõe tudo aquilo que é perceptível, esse interior feito de fora, parece particularmente apto a dar aos movimentos infinitos tramas de duração de infinitos eventos relacionais que constituem realidades temporais particulares, inseridas umas nas outras como organismos eternamente mutáveis, de eventos entre eventos, entre eventos e eventos, e assim, *sucessivamente*, como o problema do tempo na matemática – Quando realmente partimos ao próximo algo ou evento? Quando cortamos tanto que chegamos na dissociação ou diferenciação suficiente?

¹¹⁵ 96 Tradução livre do autor, do original: “ *Ce dynamisme de la compréhension réclame la conscience de la possession d'une forme. Ce dynamisme est contemporain d'un recommencement. Il est alors structure et construction. C'est une cause qui sait reprendre après son effet. C'est un rythme*” (BACHELARD, p. 87. 1950. 65

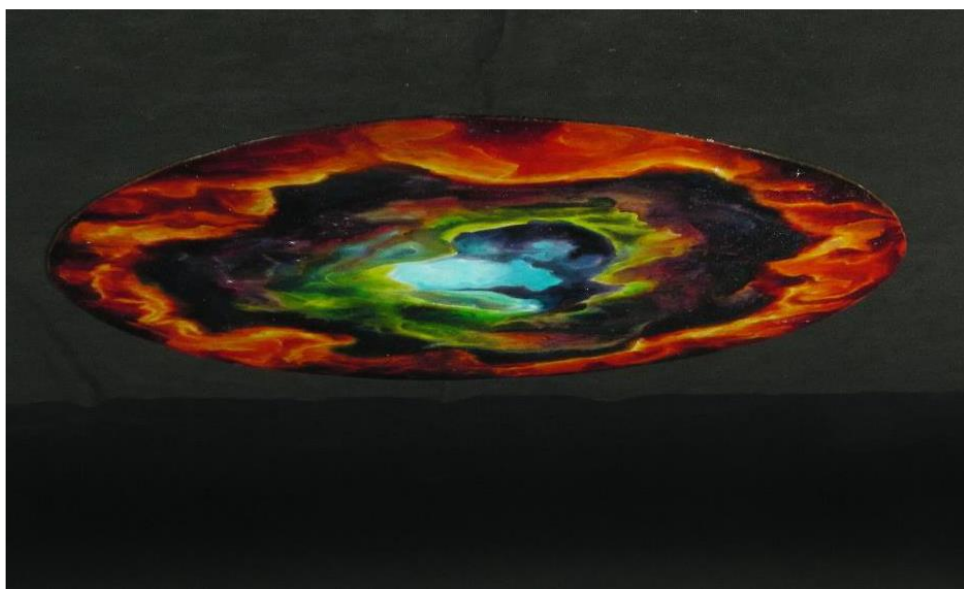


Figura 7. Ângulo vertical de "Nébulosa". Óleo sobre madeira. Vannie Gama, 2019.
Afiguração do Tempo nº II/III.

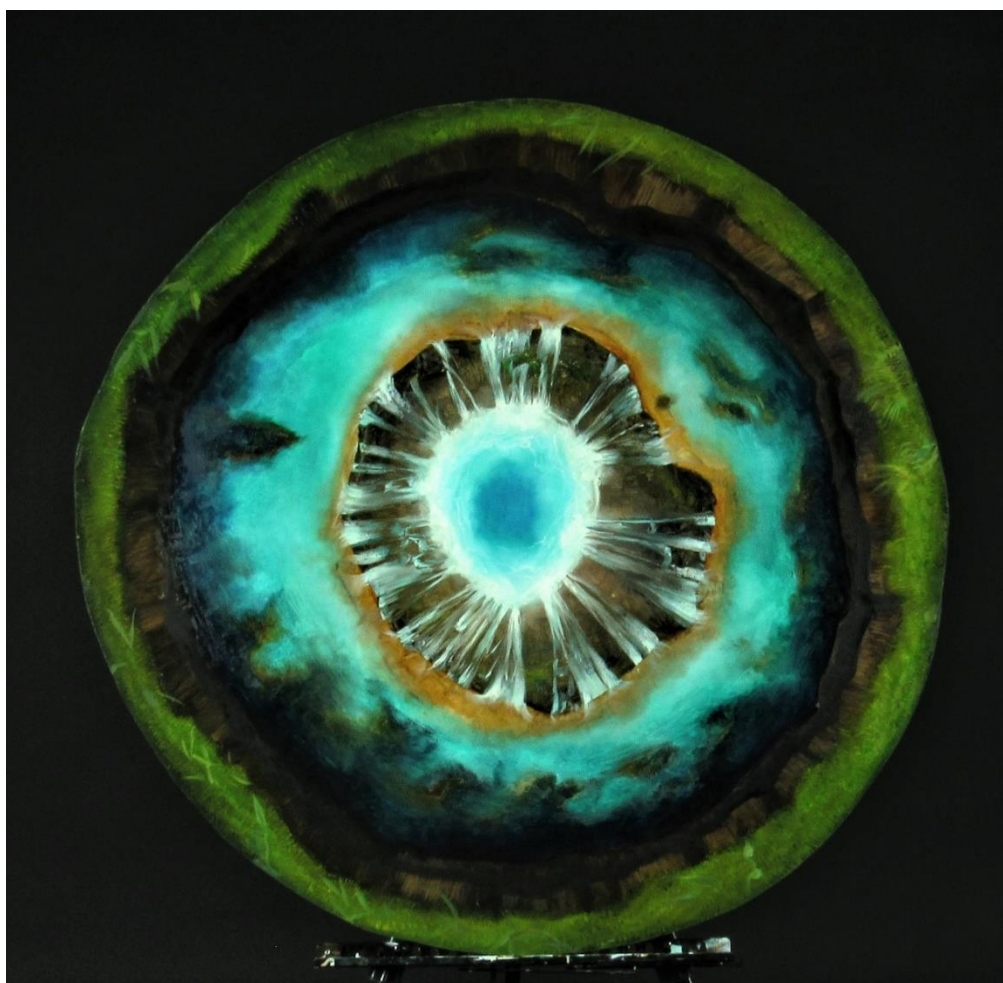


Figura 8. Ângulo frontal de “Queda”. II/III afiguração do tempo. Óleo sobre madeira. Vannie Gama, 2019.

Afiguração do Tempo II – Nébula / Nebulae

Para “A materialidade do tempo: Breve percurso e mecanismo da percepção temporal como expectativa do instante” “Nébula” fora criada, num vínculo estreito com a obra “Queda”, sendo assim as afigurações de número II e III. Se em ninho começávamos um pensamento onde vida e morte são evidentes, e os princípios de atributos e conjuntos possíveis de serem percebidos eram visivelmente figuras orgânicas, em “Nébula”, nos afastamos ainda mais da figuração, embora ainda não abstrata ou sem referencial figurativo. Em “Nébula” evocamos o desconhecido, aquilo que é característico das ciências teóricas que caminham à aplicabilidade – O macro universo, as distantes estrelas e os eventos temporalmente desafiadores dos cosmos, como as nébulas.

“Nébula” e “Queda” são pinturas a óleo sobre placas de madeira reciclada cortadas a mão. Dispostas também em 360° graus como a inicial “Ninho” e que assim também será a síntese em “Cubo-Raum”. As nébulas e eventos astronômicos geralmente são palco das provas da física, da capacidade humana de inovação, da história, da geologia, e da arte – Pois sempre representamos o céu e seus fenômenos. Foi justamente nas estrelas e nas massas colossais de objetos astronômicos que se viu a curvatura do Tempo. As belas nébulas coloridas que vemos em “fotografias” na atualidade graças as ferramentas ópticas e a matemática, são esses curiosos fenômenos efêmeros, que talvez por sua imponência traga a ilusão de eternidade, quando em natureza é um sopro do tempo estelar. Por si só já é de difícil registro embora métrica de eventos nas galáxias, é uma marca no tempo da vida e da morte de uma forma distante dos pássaros que tão bem conhecemos.

É pela sua estrutura de 360° da composição, desenvolvida evidenciando o eixo x, que “Nébula” convida a uma imersão visual, seja disposta horizontalmente abaixo ou acima da pessoa que a observar, fora desenhada a incitar a ideia de movimento dentro da tridimensional nébula a qual faz

referência¹¹⁶, propondo uma contenção direcionada da dimensionalização tridimensional à redução bidimensional. A obra possui em si dimensão interna e externa, fusões entre as diferentes regiões que ocupa no espaço – Assim como as temáticas deste capítulo. É sutilmente anamórfica e duradoura (entre fases e aspectos), como nossa fissuração ao espaço-tempo e suas propriedades que nos permitem perceber – E sobretudo, viver – o mundo em suas vastas topografias empíricas.

¹¹⁶ Inspirada na Nebulosa de Hélix.



Figura 9. Detalhe da obra “Nébulas”, segunda afiguração do tempo. Óleo sobre madeira. 2019.

III– Algumas estruturas neurofisiológicas da percepção: aspectos e configuração do perceber imagem e tempo.

Que nous disent les neurosciences ¹¹⁷ sur la perception visuelle et sur certains aspects possibles de la perception temporelle de la matérialité ? Le but de ce bref chapitre n'est pas de plonger dans la neurophysiologie, mais de présenter des possibilités d'interprétation des neurosciences de la perception. Afin d'observer certains aspects déjà soulevés sur la perception visuelle et les qualités du temps par les deux chapitres précédents d'un point de vue physiologique. Ainsi, l'analyse proposée dans ce chapitre est introductive et démonstrative, aboutissant à l'oeuvre "Nid", parallèle au chapitre précédent, "Nébuleuse".

La plasticité de notre corps et de notre système nerveux nous offre la possibilité de nous remémorer des événements compte tenu de la structure et de la fonction des liens entre ces événements, qui peuvent être altérés par de nouvelles expériences et leurs liens avec le bagage des événements « précédents ». Les événements dont on se souvient sont en quelque sorte des sensations virtuelles, désormais des expériences irréelles. Perceptions sensibles éloignées de leurs stimuli initiaux, originaires de l'expérience de cet événement. La plupart des entrées sensorielles sont ressenties avec un stimulus spécifique. Nous construisons notre connaissance du monde avec la vue, l'ouïe, le toucher, le pain, l'odorat, le goût et la sensation des mouvements corporels de manière instrumentale, à partir desquels nous créons des interdépendances existentielles pour les symboles, les souvenirs et les apprentissages issus de l'appréhension du monde. Initialement, les informations sensorielles sont traitées en série dans des voies discrètes. Dans chaque sens, ces systèmes fonctionnent en parallèle les uns avec les autres. Cette analyse parallèle des informations sensorielles par différents composants du système sensoriel et à travers tous les systèmes sensoriels est essentielle à la façon dont le cerveau forme nos perceptions du monde extérieur¹¹⁸.

¹¹⁷ Chapitre basé sur l'oeuvre "*Essentials of neural Science and behavior*" (KENDEL, Eric R. 1995).

¹¹⁸ Lectures en Kandel, 1995.

Selon Eric R. Kandel (1995), la sensation est une abstraction, pas une réplique du monde réel. La perspective de la subjectivité perceptive trouvée en philosophie avait été prouvée par des études appliquées au mécanisme perceptif biologique. Le cerveau ne se contente pas d'enregistrer le monde extérieur comme une photographie en trois dimensions. Au lieu de cela, le cerveau construit une représentation interne des événements physiques externes. Examinant le champ visuel du cerveau simultanément mais séparément, il analyse la forme des objets, leur mouvement et leur couleur, le tout avant d'assembler une image selon les propres règles du cerveau.

C'est cet ensemble de règles de traitement de l'information qui reste aujourd'hui l'une des questions les plus pressantes de la neuroscience cognitive. Certains principes pour comprendre la perception ont été définis par la neurophysiologie, lors de la découverte de tels principes procéduraux présents dans tous les systèmes récepteurs sensibles¹¹⁹ comme chemin perceptif. Ce sont, respectivement : Le stimulus physique est reçu par le récepteur sensible, suivi d'une série d'événements physiologiques au cours desquels le stimulus est transduit¹²⁰ dans un message provenant d'influx nerveux et dont la réponse au message par le cerveau est une réponse perceptuelle ou des représentations internes de sensations¹²¹.

Pelo estudo da fisiologia sensorial, é possível estudar as consequências neurais de um estímulo físico, além de como o estímulo é transduzido por receptores sensoriais e processado no cérebro. No entanto, devida a complexidade dos eventos biológicos envolvidos no processo de perceber algo, deste perceber inteligível pela ciência, os processos descritos aqui estão simplificados, selecionados a partir da clareza de importância que se é atribuída para uma compreensão geral da percepção pela neurofisiologia.

Até o presente capítulo foram exploradas ideias acerca de uma percepção metafísica, fenomenológica, onde o invólucro do corpo, embora essencial, não

¹¹⁹ À propos des « récepteurs sensibles au système » : tels que les yeux sont le système réceptif sensible des informations visuelles primaires, les oreilles en tant que système réceptif sensible des informations sonores primaires (non décodées ou traitées de manière intelligible). Dans la dimension des organes sensibles précepteurs. Sensible comme celui qui appartient aux sens.

¹²⁰ Traduction de l'original en anglais, "transduced". Signification du substantif "transduction" : Transformation d'une énergie en une énergie de nature différente. [Biologie] Transfert de matériel génétique d'une cellule à une autre, réalisé au moyen d'un virus ou d'un bactériophage.

¹²¹ Le domaine responsable des études neurophysiologiques s'appelle la psychophysique et la physiologie sensorielle. La psychophysique se concentre sur la relation entre les caractéristiques physiques d'un stimulus et les attributs de sa perception. (KENDEL, p. 370, 1995).

seja a questão de maior relevância em nível funcional, de carne real, estímulos nervosos reais e assim por diante – Nos preocupávamos com as conexões entre áreas do que a visualização destas áreas e suas propriedades. A ideia de mundo exterior como uma unificação generalizada aquilo que não pertence ao ser é transferida por seu reflexo com as questões fisiológicas do ser. Existe um magnânimo esforço em traduzir as dimensões do mundo (ou dos mundos, dos universos pessoais, das pequenas dimensões enquanto habitats singulares) da qual o corpo encarrega-se de perceber e processar, ainda que parcelas miúdas destas energias, estas traduções plásticas daquilo que nos preenche e nos imerge. Por exemplo, recebemos ondas eletromagnéticas de diferentes frequências, mas percebemos cores, as ondas mecânicas que recebemos, são escutáveis em ruído, palavra e a música. A completude destas percepções é ilusória – “Todos os detalhes” e “Toda extensão” – No sentido de perceber e conhecer uma música, identificar um conjunto de cores ou conceitos – são meras figuras de linguagem para nossa sintética capacidade – Justamente por uma ausência de tempo de apreensão – de identificar, questionar, reconfigurar e criar afetivas relações para com a mutabilidade do objeto, das coisas vivas e dos eventos – Independente de sua qualidade “real” ou “irreal”. “Cores, sons e gostos são construções mentais criadas no cérebro pelo processamento sensorial. Eles não existem, como tal, fora do cérebro” (KENDEL, p. 370. 1995).

Com os avanços científicos na área da neurociência, é possível compreender que mesmo a perspectiva não científica da filosofia da percepção não fora, em significativa parcela, equivocada. A mente conectada ao mundo para construir o mundo de forma que o mundo sem o ser não o seria. Assim, nossas percepções não são diretas ou reflexo de um mundo independente de nós, mas são construídas internamente de acordo com as regras e restrições do sistema nervoso. A estrutura de mundo, a armação “original”, sem a participação da percepção humana, é um mundo intocável, outro. A mente em uma concepção kantiana¹²² é um receptor passivo de impressões, mas é construída para se conformar a categorias pré-existentes ideais ou objetivas, como espaço, tempo e causalidade, que é independente da estimulação física de fora do corpo. O conhecimento, segundo o Kant, baseia-se não apenas na

¹²² Das comparações das teorias kantianas para suas resultantes do estudo neurofisiológico. Immanuel Kant (1724-1804) responsável pela elaboração do idealismo transcendental de uma via entre sujeito e mundo partindo do sujeito e seu corpo e mente receptáculo aos estímulos possíveis de serem lidos do mundo. Em “*Kritik der reinen Vernunft*” (em português: Crítica da razão pura), KANT, Immanuel, 2006.

informação sensorial, mas também na compilação da experiência sensorial das categorias.

A respeito da percepção visual, os princípios do processamento da informação no sistema visual é o campo de maior produção de estudos profundos e conclusivos em percepção segundo Eric R. Kandel (1995). Dada que os estudos da percepção visual mostram alguns aspectos da estrutura da percepção em circuitos possíveis de análise quando comparada a outros aparatos biológicos receptores e processuais de percepção espacial, temporal e sonora, por exemplo.

Partindo da recepção do estímulo, considera-se como os estímulos são transduzidos por receptores sensoriais e codificados em sinais neurais, aqueles que nos permitem interpretar o mundo físico em que o sujeito habita. Ao considerar a percepção, usamos o termo “representação sensorial interna”, isto é, padrão de atividade em um conjunto específico de células interconectadas. Os sistemas sensoriais recebem informações do ambiente por meio de dispositivos especializados na periferia do corpo e transmitem essas informações ao sistema nervoso central¹²³. Considerando há uma tendência a pensar em uma sensação como uma experiência consciente, nem toda informação sensorial é consciência, ela pode ser, ainda que num estudo neurocientífico, percepção intuitiva. Todas as sensações compartilham certas propriedades básicas: podem ser percebidas, por um estímulo interno ou externo de diferentes formas de energia, sejam elas eletromagnéticas que fazem ser possível o ver, sejam elas mecânicas que fazem lembrar uma melodia completa. Essas formas de energia são transformadas pelo nervosismo de diferentes sensações de modalidades sensoriais, como visão e audição.

As sensações são formadas por sua modalidade, intensidade, duração e localização, sendo seus principais atributos. A duração de uma sensação é uma função tanto da duração quanto da força do estímulo. A diminuição da intensidade da sensação é chamada de adaptação¹²⁴. A maioria das sensações é percebida como tendo uma fonte específica no espaço, seja no corpo ou fora dela. A capacidade de localizar a fonte de estimulação depende da capacidade de distinguir entre estímulos pouco espaçados. Essa capacidade pode ser

¹²³ Sistema nervoso central: Zona do cérebro e espinha. Sistema nervoso periférico: receptores nervosos que recebem sinais a serem enviados ao sistema nervoso central.

¹²⁴ O que alguns filósofos como Bachelard (1950) já visualizava como uma “estabilização do sentido”, da duração.

quantificada pela distância mínima detectável entre dois estímulos, uma medida que Weber chamou de limiar de dois pontos.

Propriedades das sensações tais quais a modalidade (ou qualidade), a intensidade, a duração e a localização no espaço-comum correspondem aos atributos dos estímulos físicos que ativam os diferentes sistemas sensoriais. Em cada sistema sensorial, o contato inicial com o mundo externo ocorre através de células especializadas chamadas receptores sensoriais. Cada receptor é sensível principalmente à energia física formado, respectivamente: Para a visão sensível à luz visível, o receptor de fótons são os fotorreceptores, compostos de cones e bastonetes.

Todas as energias dos estímulos são transformadas em energia eletroquímica, de modo que todos os sistemas sensoriais compartilham um meio de sinalização comum. A sensibilidade dos receptores no caso da percepção visual, é determinada pela frequência de onda, por exemplo. Um receptor que apreende e transduz a informação para estímulo nervoso, isto é, a energia eletromagnética passa a ser estímulo nervoso, a qual será então levada ao longo do ramo do nervo central da neurónios sensoriais primários convergindo para os neurónios de segunda ordem no sistema nervoso central. Que por um efeito em cadeia, converge um neurónio de ordem superior, por sua vez converge que um neurónio de ordem mais elevada. A informação sensorial é transmitida a partir de um neurónio para o seguinte por uma estrutura em núcleos de retransmissão até sua chegada no tálamo, essas estruturas são específicas para cada sistema sensorial, específicas de acordo com as áreas sensoriais primárias do córtex cerebral envolvidas em sua decodificação pela ação sináptica¹²⁵.

Em tais conexões sinápticas, as informações podem ser transmitidas com alta-fidelidade. Assim, os neurônios sensoriais também têm um campo receptivo, que abrange todo o campo receptivo dos receptores sensoriais pré-sinápticos, o que explica por que os neurônios nas áreas sensoriais do córtex também têm campos receptivos. Hierarquicamente, segundo Kandel (19995), os neurônios são organizados com diferentes funções de complexidade de processamento de informação. Por Exemplo, o sistema de vias visuais paralelos possui mecanismos específicos para a apreensão de informação sobre forma, e outra para movimento de um mesmo objeto. Isto é, é a combinação da

¹²⁵ Uma sinapse é o local de contato entre neurónios, onde ocorre a transmissão de impulsos nervosos de uma célula para outra.

convergência de vias paralelas, cada um em uma especificação de informação sobre o que é percebido, que resulta no perceber o todo, significar, reconhecer um algo visível. As vias paralelas convergentes no córtex cerebral, muitas vezes em regiões corticais sensoriais de ordem superior. “É aqui que as informações específicas acerca de duração, forma, cor, são combinadas para que possamos distinguir objetos” (KENDEL, p. 375. 1995).

As informações por estímulo são codificadas desde sua entrada no sistema nervoso, no caso da visão, já na fóvea, no fundo do olho, a codificação da informação já começa a sofrer mutação. Embora cada um sistema sensorial responda a um tipo diferente de estímulo, apresentando ao cérebro uma informação única, todos os sistemas sensoriais usar mecanismos de informação semelhantes para processar os estímulos. Cada sistema deve executar três tarefas, a de receber a energia do estímulo, como no caso da visão, eletromagnética, sendo convertida em sinal eletroquímico neural (transdução de estímulo), à sua maneira. Os principais atributos do estímulo podem ser representados nos sinais do neurônio sensorial primário¹²⁶(codificação neural). A informação sensorial deve ser ajustada para alcançar a máxima capacidade discriminativa por um mecanismo chamado inibição lateral.

Como a energia do estímulo é transformada em um sinal neural? Os receptores sensoriais possuem uma porção repetitiva especializada da membrana que faz a maquinaria molecular para a transdução, uma adaptação singular do corpo como receptáculo para parte da configuração do mundo exterior. No caso da energia mecânica, ela deforma a membrana da célula receptora e assim afeta a configuração dos canais iônicos da membrana. No caso dos fotorreceptores, eles absorvem a luz, e a interação entre os fótons e o cromóforo nas membranas intracelulares produz uma marca tridimensional no cromóforo, única, uma tradução da informação, como um código binário orgânico.

Não apreendemos toda a informação ao nosso redor, possuímos mecanismos constantemente inibindo ou excitando uma informação em prol de outra. A informação que percorre o sistema nervoso periférico até o sistema nervoso central pode ser perdida, esquecida e não aprimorada devido à complexidade energética entre estímulo comunicação entre neurônios na

¹²⁶ Termo técnico para codificação neural. Tornar-se código legível pelo sistema nervoso central, pelo cérebro.

passagem da informação, envolvida ao longo do processo de transdução¹²⁷. Os potenciais de ação são então transmitidos ao longo do comprimento do axônio para um neurônio central. Nos sistemas visual e auditivo, os estímulos, por exemplo, são realizados por células receptoras separadas e neurônios sensoriais primários que se comunicam através de uma sinapse química.

Como esse sinal estereotipado dos potenciais de ação pode transmitir informações diversas em diferentes momentos e em diferentes sistemas sensoriais? De fato, os potenciais de ação individuais não carregam informações, ao contrário, o código neural para a intensidade e duração do estímulo é representado pelos padrões de descarga dos potenciais de ação. O padrão pode ser o dos potenciais de ação em um único neurônio ou a atividade em uma população inteira de neurônios. As vias sensoriais funcionam como mapas neurais que possuem uma capacidade de localização do estímulo. A localização do estímulo visual, portanto, é codificada pela distribuição de neurônios ativos em toda a população de neurônios sensoriais topograficamente organizados.

Dentro das sensações, é questionado por Kandel (1995) em como podemos discriminar força, duração e modalidade que codificam, como estímulos. A força, explica, é a relação entre a força dos estímulos e a frequência de descarga está subjacente à relação entre a força de um estímulo e sua intensidade percebida. Já a duração, onde todos os receptores sensoriais se adaptam à estimulação constante, como uma matemática celular do potencial receptor que diminui invariavelmente na amplitude em resposta a um estímulo persistente. Acredita-se pela neurociência, que a adaptação de receptores seja um componente importante do processo global de adaptação perceptual. Um receptor pode se adaptar rapidamente ou lentamente.

E por fim, a modalidade, onde a maioria dos receptores sensoriais é sensível a um tipo de energia de estímulo, uma propriedade chamada de especificidade de receptor. Esta especificidade do receptor define a modalidade de todo o percurso sensorial do receptor ao córtex e está subjacente ao mais importante mecanismo de codificação para a modalidade de estímulo, o código de linha rotulado. Se uma pessoa sente dor ou tato depende de quais receptores

¹²⁷ Relações biológicas do potencial de ação de um neurônio. O potencial de ação é a energia necessária para uma célula disparar a informação que nela contém para um outro neurônio, caso essa energia não seja suficiente, a informação simplesmente não é passada, sendo totalmente perdida. Daí a intensidade do estímulo como chave de processo.

são eliminados pelo estímulo e das conexões que o receptor produz nos sistemas nervosos centrais. Os fotorreceptores são mais sensíveis à luz, mas um golpe na cabeça pode evocar a sensação de um clarão de luz. Isso ocorre porque um poderoso estímulo mecânico pode excitar os fotorreceptores, que é detectado como o clarão da luz.

O sistema auditivo localiza o som no espaço - o sistema auditivo, composto da orelha e das vias auditivas do cérebro, nos impede de traduzir ondas de pressão de ar em som e para localizar fontes sonoras a eficácia deste sistema é particularmente notável quando consideramos que a energia em uma onda sonora, mesmo alta, é excessivamente pequena e a maioria dos sons é composta de muitas variações diferentes no meio de um ambiente barulhento. Essa informação sobre o tempo, a intensidade e a frequência do som sobem paralelamente a áreas de processamento separadas no córtex auditivo que analisam a localização, intensidade e intensidade, assim como na forma do córtex visual, cor e movimento são processados em áreas separadas (KANDEL, 1995).

Da construção da imagem visual, já no sistema central, nasce a pergunta “como o cérebro constrói a percepção do mundo a partir de informação sensorial, e como ela torna-se inteligível? Pelo estudo fisiologia sensível, a duração tanto da percepção quanto ao ato de perceber algo é variável desde suas dimensões como sensações distintas quanto de sua natureza; a velocidade de perceber um som é diferente da velocidade que se leva para perceber um algo imagético, alterando a “condição de real” e de “simultaneidade”, de sensação temporal do sujeito para com o meio externo.

Kandel atribui a percepção visual, como “*Visual Perception Is a creative process*”¹²⁸ (KANDEL, p. 388. 1995). A visão cria uma percepção interdimensional do mundo, o que é diferente de uma bidimensional projetada na retina. Outro importante aspecto do sistema quadrimensional capturado pelo sistema visual é que o indivíduo, não apenas reconhece um objeto, mas reconhece o mesmo objeto sob diferentes proporções, luz, deformações, modificações de uma “mesma” forma. Como o reconhecer de uma maçã na luz do dia, ou em um ambiente com pouca luminosidade. Talvez, para nosso nível de evolução, isto não aparente grande coisa, no entanto, são questões como esta

¹²⁸ Por tradução livre “A percepção visual é um processo criativo”, em “*Essentials of Neural Science and Behavior*” de Eric R. Kandel, James H. Schwartz e Thomas M. Jessell, 1995.

que tornam a percepção da visão de uma singularidade e complexidade que intrigam o conhecimento da significação, da visão inteligível e adaptável.

A capacidade do indivíduo, do sujeito, de perceber o tamanho ou a cor de um objeto como constante ilustra claramente quão notável sistema visual mostra-se por não gravar imagens passivamente, mas transformando estímulos de luz transitórios na retina em construções mentais de um mundo estável e dimensional. A percepção é um processo ativo e criativo, envolvendo mais do que apenas a ingestão de informações sensoriais, a percepção visual, uma imagem percebida é seletivamente organizada pelo cérebro de modo a criar uma forma em constante mutação que é mais do que a soma de suas partes por inter-relação. Quando se reconhece uma melodia, não se reconhece a sequência de notas específicas, mas a sua inter-relação. Uma melodia A tocada em teclas diferentes ainda será reconhecida como uma mesma melodia A, porque a relação entre as notas permanece a mesma em uma unidade profunda de sentido relacional. Da mesma forma, é possível reconhecer imagens diferentes sob uma variedade de condições visuais, incluindo diferenças de iluminação, porque as relações entre os componentes da imagem são mantidas (KANDEL, 1995).

Ao analisar um desenho de um cubo, mesmo que em linhas simplificadas, ou, uma estrutura com luz e volume, mesmo este sendo essencialmente um desenho bidimensional, ele possui a evocação de tridimensionalidade. Segundo a neurociência, isso é explicado pelo indivíduo possuir a capacidade de reconhecimento por possuir um arquivo interior de extensas experiências de aprendizado com a estrutura de um cubo como caixas. As experiências do indivíduo apreendem qualidades estáveis de determinação de significado, formam as configurações que o cérebro se utilizará para antecipar-se, inferir condições e conclusões daquilo que é visto no mundo exterior. O que parte deriva da experiência e parte de das conexões construídas pelo que é perceptível pela visão.

O Sistema visual organiza a percepção de uma forma seguindo leis inatas, segundo Kandel (1995), que governam padrões tais quais forma, cor, distância e movimento dos objetos no campo visual. A tendência a perceber um padrão a outro pode ser aprimorado de acordo com as leis de similaridade e proximidade. Um processo contínuo perceptivo de organização contínua e como a alternância de percepções dadas por figuras quase idênticas, que necessitam de mais de uma revisão reflexiva para que suas diferenciações sejam

notáveis como uma série de padrões e detalhes não percebidos a uma primeira apreensão¹²⁹.

Um princípio para a fisiologia sensível da percepção visual é que apenas uma parte da imagem será foco de atenção, enquanto o restante se tornará submergido em fundo daquela figura principal (KANDEL, 1995). Desta forma, é necessário o contínuo dinamismo relacional entre formas, a sua associação e duração de apreensão em uma composição, para uma leitura de um evento. A parte da imagem que é central é delimitada por bordas, ganhando uma coordenada específica de configuração de sua extensão. Como resultado, reconhecemos objetos ou uma cena cuja clareza é apresentada até mesmo como simples desenhos de linha, sem sombreamento ou cor (KANDEL, p. 400.1995) sem perda de sentido. Como por exemplo, observar um pôr do sol e notar o posicionamento das nuvens em uma experiência quadridimensional, ao passo que ao observar um desenho com linhas simples, também estará sujeito a um percurso de intenção de significação, associação e composição de momento ou evento de coisas. A alternância do foco da imagem é plástica, de linearidade compositiva em ritmo de leitura do ambiente pelos seus estímulos.

Se para a filosofia fenomenológica, natural, e pela física, o tempo é aquilo que possui diferenciação de posição, a percepção temporal ocorre em uma percepção visual invariavelmente de forma intuitiva. É necessário um trajeto para analisar elementos, e destes elementos analisar seu movimento propriamente dito, como níveis em uma escala perceptiva temporal. O tempo do sujeito em trajetória de análise de evento, o tempo que o sujeito percebe por elementos que não tem aparência de imobilidade, ou do conhecimento da propriedade do movimento acerca daquele objeto em um momento ou em relação a outro em um circuito dinâmico de algum nível, por experiência e expectativa. A exemplo, um sujeito que observa uma estrada, que observa uma lebre em um dos lados da estrada; sem que haja qualquer movimento propriamente dito, efetivo da lebre, o sujeito percorreu o olhar direcionada à estrada, para um segundo ponto, a lebre. A lebre pode gerar no sujeito expectativa de movimento, de atravessar a estrada, dada composição, expectativa e associação entre possíveis eventos e termos que compõe seus momentos. Em ambas as situações deste exemplo, há constante temporal direta

¹²⁹ O exemplo dado pelo autor, na página 389 de “*Essentials in neuroscience and behavior*” de Eric R. Kandel, (1995), encontra-se na figura 21-3, construída pelo psicólogo Edgar Rubin em seus estudo dos aspectos sensíveis à figura e ao fundo (*ground and background*) de uma composição.

e indireta. Direta pois o sujeito percorre uma trajetória visual, indireta, pois sua expectativa de futura percepção temporal é virtual; é em alguma parcela de tempo, não concretizada.

Em adição à construção lógica de experiência pelo cérebro, a relação especial de objetos a outros ressignificam e sustentam a interpretação de um algo imagético. A interpretação de uma curva de um objeto. Segundo Kandel (1995), ao interpretar a curvatura de vários objetos juntos, o cérebro parece inferir que toda a imagem visual é iluminada por apenas uma fonte de luz. Quando não sabemos a direção da fonte de luz, a curvatura é ambígua, uma resultante analítica das três vias paralelas que processam informações convergidas de profundidade e forma, movimento e cor.

Dos processos biológicos que participam da interpretação ou significação de uma imagem, não serão exploradas neste capítulo, devido ao fato de que áreas que se ocupam do processamento de informação visual ocupam mais da metade da superfície total do cérebro. Ou seja, a complexidade de processos envolvidos demandaria extensas explicações acerca de circuitos físico-químicos envoltos apenas para a compreensão de como ocorre essa interpretação no cérebro. De forma resumida, retirada de *‘Essentials of Neural Science and Behavior’* de Eric R. Kandel (1995), explica-se das relações retinianas: Os axônios das células ganglionares da retina formam o nervo óptico, que se projeta de forma ordenada para o núcleo geniculado lateral no tálamo. O geniculado lateral, por sua vez, se projeta para o córtex visual primário ipsilateral. Como resultado dessa projeção ordenada, o córtex estriado contém um mapa completo da retina. Deste mapa retiniano a informação é passada pelos quatro quadrantes da visão, reconfigurada pela combinação binocular ressignificada.

Como o caminho relacionado à cor, esse caminho se projeta para o córtex temporal inferior. Este sistema é sensível ao contorno e orientação das imagens, elementos importantes na percepção da forma. O caminho de listras magnocelulares ¹³⁰ é especializado na detecção de movimentos e relações espaciais e contribui para a percepção de profundidade. A via do caminho das listras magnocelulares é especializado na detecção de movimentos e relações espaciais e contribui a percepção de profundidade. Os neurônios neste sistema dizem respeito à função visuoespacial, que possui a especialização de indicar o

¹³⁰ A via magnocelular projeta a informação a partir das grandes células ganglionares da retina até as células maiores do corpo geniculado externo, até ao córtex visual primário, isto é, transferência entre sistema nervoso periférico e central. Ocorrente nas áreas corticais do cérebro.

lugar onde os objetos estão e não o que eles são, em si. Esta especialização poderia explicar a porque a identificação de lugar é anterior ao que é, como o identificar “algo no teto” de uma casa, mas o “o que ser” seja posterior, uma informação complexa a ser fornecida.

Estudos da condição de equiluminescência da percepção de movimento, por exemplo, sugerem que a percepção do movimento está substancialmente comprometida na equilibração, isto é, nas imagens que variam em cor, mas não em seu grau de luminosidade. Uma borda entre duas cores de equilíbrio possui contraste de cor, mas sem contraste de brilho. Ao fotografar duas cores em equiluminescência possuem a revelação em preto e branco, em mesmo tom de cinza. Como resultado, acredita-se que a informação sobre o movimento pode ser processada em boa parte independentemente da informação de cor, - mas diretamente dependente do tratamento da luminosidade por gerar aspectos de profundidade segundo Kandel (1995). Perspectiva, os tamanhos relativos dos objetos, a percepção de profundidade, as relações figura-fundo e as ilusões visuais também desaparecem no equilíbrio.

As características de localização, de semelhança, antecedem a de diferenciação, como por exemplo, atribuir à duas imagens semelhantes que sejam idênticas, quando um pequeno detalhe não perceptível em uma primeira impressão não fora detectado a priori. Esse processo varre rapidamente a textura geral dos objetos e codifica as propriedades elementares úteis da cena. Neste ponto, a variação em uma propriedade simples pode ser discernida como uma borda ou contorno, mas diferenças complexas em combinações de propriedades não são detectadas. Um processo atento posterior direciona a atenção para características específicas mais sutis de um objeto, selecionando e realçando combinações de recursos que são segregados nos mapas de recursos separados¹³¹.

O cérebro então, monta estratégias particulares e variantes de indivíduo a indivíduo, em níveis de generalidade e singularidade, de apreensão de quais características de um objeto são enfatizadas e atendidas enquanto outros recursos e outros objetos são ignorados. Segundo Kaler, (1995), Treisman¹³² propôs que diferentes propriedades são codificadas em diferentes mapas de características, como um mapeamento de forma, um para cor, outro para movimento, em diferentes regiões do cérebro. Para resolver o problema de

¹³¹ O problema da composição visual estudada pela Gestalt.

¹³² Anne Treisman (1935-2018), psicóloga de percepção de objetos, atenção e memória.

construção da imagem final, Treisman postulou que pode haver um mapa mestre ou mapa de saliência que codifique apenas para os principais aspectos da imagem, o mapa mestre recebe informações de todos os mapas de recursos, mas retém apenas os recursos que distinguem o objeto de atenção do meio em que o sujeito está recebendo os estímulos externos. Uma vez que esses recursos salientes tenham sido representados no mapa mestre, as informações detalhadas associadas a cada recurso podem ser recuperadas consultando-se os mapas de recursos individuais. Desta forma, o mapa ater pode combinar detalhes dos mapas individuais que são essenciais para o reconhecimento.

Grande parte da informação sensorial recebida pelos receptores periféricos em nosso corpo deve eventualmente ser filtrada e eliminada dentro do cérebro, assim como desconsideramos o fundo de uma imagem quando nos concentramos na figura. Embora o sistema visual contenha extensas vias paralelas para o processamento simultâneo de diferentes fluxos de informação, a quantidade dessa informação que atinge os mais altos centros de processamento no cérebro é limitada pelo mecanismo se a atenção for seletiva ou focalizada. Em um sistema de caminhos paralelos, cada um com sua própria função, a integração pode ser obtida apenas de forma interativa. A simples movimentação no mundo requer análise complexa de estímulos visuais (KANDEL, 1995).

Por fim, uma breve introdução ao processo da captação do mundo exterior para o mundo interior pela percepção sensível do olho. A percepção visual com início a coleta de luz na retina acontece em dois estágios, a luz do ambiente externo que entra na córnea é projetada no fundo do olho, onde é convertida para sinal elétrico por um órgão sensorial específico, a retina. Esses sinais são então enviados através do nervo óptico ao cérebro para processar o necessário para a percepção. Na retina, se encontram os fotorreceptores. Mensageiros da informação do mundo externo a ser polida no cérebro. Os fotorreceptores são responsáveis por traduzir luz em sinal elétrico, possível de processamento pelo sistema nervoso central.

O olho possui um design único para focar a imagem visual na retina com o mínimo de distorção ótica possível. A luz é focada pela córnea que então atravessa o corpo vítreo que preenche a cavidade ocular antes de ser absorvido pelas células fotorreceptoras¹³³. A retina está no epitélio do pigmento que

¹³³ As células fotorreceptoras podem ser de dois tipos: Bastonetes e Cones. Cones mediam a visão em cores, responsável por um grande poder de definição de imagem bem como uma resolução

reveste a parte de trás do olho. As células do pigmento ephithelium são preenchidas com o pigmento preto melanina, que absorve qualquer luz não capturada pela retina. Em uma região da retina, a fóvea, os corpos celulares dos neurônios da retina proximal são deslocados para o lado, permitindo que os fotorreceptores recebam a imagem visual em sua forma menos distorcida (KANDEL, 1995). A partir desta breve descrição do processo pré-processual da percepção, percebe-se que há, há todo momento, seleção, associação, e diferenciação de informação resolvida. Um mundo criado, a cada piscar de olhos, sensação referente ao algo imagético, reflexão acerca do mundo, um mundo idealizado que possui uma topologia comum a outros indivíduos, as infinitas possibilidades já exteriores ao ser. Ao terem contato com o interior, este longo mecanismo de percepção da forma em seriação para processar a informação, cada indivíduo em sua particularidade, dimensão particular.

Os estudos neurocientíficos pela percepção da forma e do movimento como percepção temporal não muito nos fornecesse para além de tempo ser igual ao movimento, e apreensão direta deste momento. Segue então, síntese deste capítulo, que a seriação, a expectativa de movimento e a trajetória de elementos lidos de uma composição em um algo imagético, um evento, é que detém as possibilidades da percepção de tempo¹³⁴ pelo indivíduo.

Sobre o movimento; a análise do movimento não se faz tão simples: constantemente em movimento, precisamos de informações agudas sobre o movimento dos objetos em relação ao nosso próprio movimento. O movimento no campo visual pode ser detectado comparando a posição das imagens percebidas em diferentes momentos. Em princípio, portanto, o sistema visual deve ser capaz de extrair informações sobre o movimento comparando a localização atual de um objeto na retina que ele localizava anteriormente. (KANDEL, 1995). Não obstante, o movimento é percebido em uma determinada escala, assim como a sensibilidade específica do espectro de luz visível¹³⁵ para que se faça possível distinguir cores, a escala de movimento

temporal lapidada. O sistema de bastonetes é sensível ao acromático, com fins da visão noturna. Cones também promovem uma grande resolução espacial.

¹³⁴ Da trajetória da retina ao tálamo, o movimento e forma é atribuído mediante processos de seriação qualificativa.

¹³⁵ O espectro visível para o olho humano é entre 700 a 400 nm de comprimento de onda. (TILLEY, 2013).

influencia na sensação de percepção temporal: as velocidades relativas pelo referencial e pelo conhecimento do indivíduo.

As informações sobre o movimento são usadas para três propósitos, segundo a neurociência, comportamentais diferentes: percepção de objetos em movimento, manutenção do movimento ocular de perseguição e orientação do movimento corporal através do ambiente. A ideia de movimento é analisada em dois estágios: o primeiro diz respeito ao movimento em uma direção, isto é, informações sobre um componente do movimento de um objeto multitarefa. O segundo estágio está relacionado ao estabelecimento do movimento de padrões complexos. Distinguir entre o movimento de diferentes partes de um único objeto e o movimento de diferentes objetos. Mapeamento do deslocamento das ligações direcionais é composto por cada sistema operacional para o cérebro.

A cor¹³⁶, por exemplo, é importante para detectar e distinguir objetos e seus estados de coisa. Para distinguir um objeto de seu fundo, muitas vezes também é útil explorar as diferenças de comprimento de onda entre a luz refletida do objeto e a luz refletida do fundo. Assim, a percepção das cores serve para melhorar o contraste. A cor é uma propriedade dos objetos, uma inscrição, unidade das relações das propriedades ópticas da matéria de um objeto. No entanto, a composição da luz refletida, mas o objeto é determinado não apenas pela sua cor, mas também pela composição do comprimento de onda da luz ambiente, que pode variar consideravelmente ao longo do tempo e de um lugar para outro, e sua veracidade é inexistente: além da variação da percepção das cores do ser humano para outros indivíduos como outros animais ou pelo uso de instrumentos que captam imagens, o próprio objeto que detém certa possibilidade de reflexão de cor, é manipulável e variável em ambiente. Um destes ambientes é o proporcionado pela atmosfera. Não há registros cromáticos de eventos astronômicos pelos olhos humanos, o que há é a manipulação da imagem artificialmente, virtualmente, por pigmentação e outros processos.

A irreabilidade da cor e seu paradoxo em conter uma parcela do que é exterior e unitário em identidade para um espectro de milhões de variações tonais em objetos que por serem objetos, já possuem uma variação quase infinita de possibilidades de forma. Mesmo a chamada constância de cor,

¹³⁶ O ser humano pode discriminar mais de 7 milhões de gradações de cor (KANDEL, 1995).

quando se atribui ainda amarela quando ela já se encontra esverdeada pela mudança de luz de um ambiente. A visão de cores não registra simplesmente os parâmetros físicos da luz refletida da superfície dos objetos. Em vez disso, como a percepção da forma e do movimento, a percepção da cor envolve um sofisticado processo de abstração (KANDEL, 1995). Assim como o aspecto de movimento, a cor também possui um Sistema específico de processamento no cérebro. Para detectar a cor, o cérebro compara a resposta de três células cones, cada uma mais sensível a outra as diferentes partes do espectro visível. A cor é uma construção individual, tão relativa quanto a percepção temporal e o próprio tempo, dependente do ser para ser apreendido como qualidade.

A percepção visual é então, conclusivamente para o campo da neurociência estudado neste capítulo, uma síntese em uma imagem coerente entre forma, movimento e informação cromática, de forma que a percepção temporal se mostra potencialmente conectada diretamente com o que se vê, ainda que em níveis de abstração e relatividades subjetivas. As conexões realizadas pelo indivíduo que o levam a reconhecer, perceber imagens, é uma *assemblage* entre aspectos neurobiológicos de sistemas celulares complexos influenciados pela experiência do indivíduo. Criando padrões e procedimentos de análise autênticos de informação do meio externo para o meio interno, que novamente projeta a realidade externa. A percepção visual é plástica, aprimorada em todo percurso da vida do indivíduo a partir do nascimento moldando seu sistema de análise de objetos, do meio. Meio este, único, construído e reconstruído pelas noções de experiência de possibilidade, análise e conhecimento que desconhece ou identifica. Seja pela seriação do que se vê, ou pelo movimento em escala virtual, imaginável, uma afiguração perceptiva.

Afiguração do Tempo III – Queda / Fall

Uma limitada curiosidade – A ansiedade dispositiva de reconhecer o desconhecido, que facilmente pode tornar-se um terror petrificante. Ao invés de alcançarmos o *fiero* alcançamos nossos profundos abismos preenchidos de obsessões ao que é conhecido, e assim, nossa curiosidade prevalece receosa, oprimida pelas aparentes consequências aquilo que não é original, primário, paradigmático. Crítico ἦθος, páthos hiper-realistas. Colossal incômodo ao que é aparentemente ilusório. “Queda” pode aparentar uma gigante célula (figura 8 reproduzida na página 108), uma abstração. Fora disposta em primeira exibição em cima de uma coluna de 60 cm de altura – A audiência a percorria. Que esquisita forma, dentro demarcado pelo seu intenso azul diluído em bordas brancas, que por sua vez diferenciam texturas das rochosas visualizações em *Raw Sienna* e outros tons terrosos. Enquanto “Nebula” é essa figura astronômica de intensas cores ardentes em suas bordas, com certa intenção de impressão dinâmica, porém infinitamente lenta das formas, “Queda” retém uma dureza, ainda menos reconhecível do que “Nébula” – Baseada na perspectiva superior de uma cachoeira replicada a 360°, uma vista aérea, das quais a audiência vira pássaro ao sobrevoar com os olhos as atípicas águas em queda.

Aquilo que não nos prega peças, nos tem em completa imersão de seu jogo ao ponto da ilusão se fazer banal realidade. Seja pelo esforço filosófico em compreender a estética do mundo e os fenômenos da percepção e do tempo, ou pela racionalidade cirurgicamente analítica das funções de nossas retinas e ouvidos para com nossas memórias e astutos neurônios, ao fim, encontramos o esvaziamento essencial. O aparente vazio ou simples dinamismo que nega a raiz ou a inerência, é mal-recebido por nossas manias de persuasão de completude e de antiquada noção de verdade perante o natural – Que também inclui o irreal – e assim seguimos insatisfeitos com o potencial de ilusão de nossos métodos, nossas percepções de mundo e a maneira com a qual somos limitados e limitantes aos novos conhecimentos – E suas infindáveis possibilidades. Paradoxal, não necessariamente problemática é a ausência do comodismo territorial do intelecto e da perpetuação das antigas construções. “Queda” é este lugar duma inicial aparência apática e desconhecida, que em início é apenas uma anamorfose das fissuras das montanhas, das cachoeiras.

IV. Fissuras do Instante: a quarta-dimensão na Arte enquanto Afigurações do Tempo.

A imagem da arte e suas singularidades, a maneira que a história a instrumentaliza para fazer parte do conjunto daquilo que representa algo, atribuindo a ela o direito seletivo a permanência. Porém, nem todas as imagens das artes visuais são estáticas, passíveis de síntese ao registro “bidimensional” que preserve suas características individuais. Num registro de objetos “tridimensionais” escolhem-se panfletos informativos enquanto o mapa “original” da escultura ou objeto artístico prevalece oculto em registro, mas amplamente explorável pela experiência física da interação e visitação corpórea presente destas obras.

Para as obras cinéticas estes panfletos são bastante desafiados: até hoje tiramos *screenshots* de momentos de vídeos, frames que contenham os agentes a gerarem o sintoma do movimento que antecede e a precede. A imagem do audiovisual, do registro daquilo a se mover, carrega a percepção visual e temporal nestes meta-eventos de representação do outro – Da matéria, do que está sendo filmado. Afunilaremos no exemplo da arte cinética, que é, segundo Guang-Dah Chen (2015), um modelo dinâmico da expressão. É também essencialmente interdisciplinar, resultante da união das artes plásticas e ciências naturais. Para Guang-Dah Chen (2015), a arte cinética pode ser dividida em duas classes: a de movimento efetivo, e a segunda, onde o objeto está inerte, sem mobilidade ou, deslocamento de posições que compõe o movimento efetivo, mas dada a ilusão de movimento dada pelos fenômenos fisiológicos possíveis de serem exploradas na retina, enxergam um movimentar-se de estados ou partes que compõe a forma.

Theo Jansen é um escultor cinético contemporâneo, onde o movimento de suas obras é efetivo, uma união de arte e engenharia, possível de observar graças ao registro do real pelo audiovisual, muitas vezes ainda mais compacto em fotografias do movimento destas – Uma fragmentação e fissura de tempos de manifestação do corpo – E objeto – artístico. Suas criaturas, as bestas da

areia, são capazes não apenas de uma mera locomoção, mas de “viverem sozinhas” na natureza, movidas pelo vento que corre por seu esqueleto plástico. Caminhando por praias, as observamos de um outro tempo e outro lugar, quando não analisamos seus registros estáticos em busca do sintoma do movimento.

Em uma entrevista de Theo Jansen para Gatter Editor Team (2013)¹³⁷, Theo Jansen ressalta que muito observa os movimentos dos animais na natureza, para então reproduzi-las e modificá-las para criar suas “criaturas vivas”. Há uma busca pela aproximação do que se é visto, não em um teor simplista de mimese, de representação, mas de apresentação das possibilidades de transposição da linguagem quadrimensional em uma configuração específica, como a do voar de um pássaro, o mover-se de uma lagarta, para a proximidade de apresentação de suas características em outras configurações.

Segundo Theo Jansen suas bestas realizam reações binárias em pistões, reagentes ao ar do ambiente, das quais devem aproximar-se, em composição, de movimentos realizados por animais “orgânicos”. As bestas de Theo são desprovidas da dimensão da identificação por singularidade mimética; a determinação da percepção das mesmas é oferecida através das semelhanças de propriedades cinéticas a animais orgânicos, apropriando-se das características de uma outra coisa para abrigar o caráter vivo, um Anima registrável. Duma outra perspectiva, há centenas de anos das bestas cinéticas de Jansen, gostaria de lembrar da obra “*Glutherd mit Artischocke - Grünspechte und Wasserrüber mit Karpfen*” de Sébastien Stoskopff. evoca elementos que compõe as propriedades de identificação como ser-em-si que se diferem daquilo que sofre antecipação: o não ser um pássaro, embora apresentado como pássaro. Faltam dimensões particulares que fazem com que não haja relação de associação por função, isto é, onde todos os termos de um agrupamento são encontra-se simetricamente em outro conjunto. São diferenciáveis, percebidos em dimensões com configurações metamórficas daquilo que especializam: seja a efetivação do movimento da vida¹³⁸ ou na inércia da morte de um simbolismo.

¹³⁷ Entrevista compõe o “*assembly kit – mini strandbeest*”, um kit de como montar sua mini strandbeest para crianças maiores de 8 anos, um kit para “mini cientistas”. O kit compõe um manual de montagem de uma pequena strandbeest em miniatura, bem como uma trajetória do desenvolvimento da série pelo artista.

¹³⁸ Theo Jansen em seu website oficial não classifica suas peças como obras de arte, mas como formas de vida. “*Since 1990 I have been occupied creating new forms of life. Not pollen or seeds but plastic yellow tubes are used as the basic material of this new nature. I make skeletons that are able to walk on the wind, so they don’t have to eat. Over time, these skeletons have become increasingly better at surviving*”

O Tempo como temática da natureza morta, parece estar assente sobre o princípio da imobilidade, enquanto o tempo como temática da arte cinética de recriação do movimento da natureza por Theo Jansen, estabelece-se justamente pela mobilidade. Segundo Nuno Saldanha (1999), o termo usado nos países nórdicos apela precisamente para esta imobilidade, como “natureza imóvel”, do Inglês, *Stilllive*; do alemão, *Stilleben*; holandês, *Stilleven* ao passo que para a língua francesa, *Natures Mortes*, a do alemão, *Nature Morte*, o simbolismo daquilo que não possui vida é evidenciado pela sua dramaticidade terminológica. Nuno Saldanha (1999) defende o não encarar da natureza morta como puramente mimética, fugindo assim ao aspecto meramente descritivo da pintura de *Natures Mortes*. “Ao escolher representar objetos imóveis, o pintor realiza a adequação do modo de ser atemporal do objeto figurado, ao modo igualmente atemporal do quadro” (SARDANHA, p.11, 1999). É precisamente nesta “atemporalidade” que reside a temporalidade plural e singular de cada uma das obras. Não uma “atemporalidade” dado o não se mover, mas uma sobreposição de tempos, unidos pelas fissuras presentes na relatividade com que se percebe a presença do ser-objeto, sejam estes, criaturas vivas, mortas, afiguradas, figuradas.

Didi-Huberman (2014) utiliza-se da perspectiva joyciana como conclusão de passagem a fim de dar forma ao trabalho visual, “seja este quando pousamos os olhos sobre o mar, sobre alguém que morre ou sobre uma obra de arte” (DIDI-HUBERMAN, p. 34. 2014). O grau da incerteza e a probabilidade conclusiva pela passagem apreendida pela percepção sintomática do invisível pela fissura do visível, evidencia volume, cor e forma que ressignifica-se constantemente dada as múltiplas fissuras entre termos que se relacionam em uma composição enxergada, por exemplo. A espécie de esvaziamento naquilo que nos olha, como o *Dasein*, o ser-aí e o ser-objeto dual, por quem vê e pelo que nos olha¹³⁹. As relações enunciativas são, como sintoma de expectativa da percepção em um discorrer de outros enunciados relacionais, como um efeito em cadeia das associações de significação e ressignificação por um sistema de coordenação de eventos e suas transições: o movimento de *Mulus* de Theo Jansen, a carpa de Sébastien Stoskopff.

the elements such as storm and water and eventually I want to put these animals out in herds on the beaches, and they will live their own lives.” - Theo Jansen, em <https://www.strandbeest.com/about>.

¹³⁹ O conceito de “ser-aí” é investigado desde o filósofo alemão moderno Heidegger à Edmund Husserl e seus contemporâneos.

O conteúdo de corpos e formas como o “permanecer no tempo presente da experiência do visível” (DIDI-HUBERMAN, p. 49. 2014), presentes nos conceitos do minimalismo em que “renunciavam a toda ficção de um tempo que os modificaria, os abria ou os preencheria, ou seja, lá o que for” (DIDI-HUBERMAN, p. 50, 2014), podem se reestruturar de forma análoga aquilo que é afigurativo, em especial, no que é temporalmente afigurado. O preenchimento de identidade temporal pelo espaço, configuração daquilo que possui atributos relacionais entre um, dois, ou de n pontos, o assintótico. Ser sensível as marcas do tempo, as mudanças e nuances de estados do que é apresentado e *desrepresentado*, reapresentado em sua *bildlichkeit* perceptível sensivelmente e reflexivamente.

O sujeito que vê um outro sujeito-objeto, pelas influências em suas próprias variações, mesmo que de uma temporalidade relativa a uma evocação de rompimento do que está imerso em temporalidade subjetiva. Representando uma apresentação de atos expressivos, de preenchimento de forma, passiva de significação não do que é em si, mas do que lhe objetizam, que lhe atribuem adjetivos, condições e possibilidades. “Jogos de significações”,¹⁴⁰ o vazio do instante. O vazio do instante, dado em cada fissura presente nas transições interpostas de eventos internos e externos, eventos da experiência de mundo. Figuração e afiguração de algo, no recorte deste trabalho, afigurações do tempo, são como pistas de evidências deixadas para a evocação de significado, possível de ser interpretado e percebido pela associação para com as experiências: o que é a natureza morta, se não a não expectativa de vida dos pássaros representados por Sèbastien Stoskopff.

Assumindo então a percepção inteligível sensível e reflexiva da filosofia fenomenológica e das associações de conteúdo conclusivas pela neurociência, evidencia-se a experiência enquanto diferença. Diferença enquanto condição de estado temporal, dada a lógica simbolista e estudo de Hugh Lacey, portanto, diferença enquanto *tempo*,¹⁴¹ durações atuando em um ou n termos compositivos e sujeito, ou, numerosos sujeitos passíveis de reconhecimento de identidade ou conclusão de irreconhecimento analítico, ou meramente existencial. No caso do movimento efetivo, como visto na *Mulus* de Jansen, de tempo provável, de

¹⁴⁰ Reflexão a partir dos *jogos das evidências de Didi-Huberman*, 2014.

¹⁴¹ Evita-se aqui a associação interdependente de tempo como linearidade absoluta do contável, do mensurável, de posicionamento invariável em uma estrutura formalista de passado-presente-futuro, isto é, anterioridade, posteridade e simultaneidade.

duração calculável pela expectativa: ao observá-la, integra-se à sua existência o termo de movimentação, o que não ocorre na leitura de uma natureza morta. Esta análise não se dá pela lógica da diferenciação de suportes, estruturas de apresentação de um algo imagético, mas da qualidade metafísica e reflexiva do sujeito que antecipa movimento ou não movimento, tempo de deslocamento ou tempo de inércia a um ou mais elementos relacionais a seus atributos singulares ou plurais, relativos.

O “fazer do objeto uma variável numa situação, transitória. Uma variável numa situação, ou seja, um protocolo de experiência sobre o tempo, num lugar.” (DIDI-HUBERMAN, p. 67. 2014). Ora, senão de um estado transitório em fissura, como poderia a arte do movimento manifestar-se pela dialética das evidências de presença e de sua presença visual? A dinâmica da diferenciação da morte invisível, mas, evocada, por Stoskopff, a vida evocada pela O próprio jogo de seu conflito, e por serem datas, reivindicadas como evidências, farão perder a cada termo sua verdadeira consistência conceitual pela cisão da obra – cisão de tempo num espaço absoluto de peça, mas relacional em ambiente de diferentes projeções materiais e constantemente alterado pelo indivíduo que com a obra se relaciona” – p.75. O visão inteligível. Sendo por tanto, contra a estabilidade do sujeito, que vive um outro tempo com relação as alterações sofridas pela estabilidade aparentem do objeto.”

“Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta ” (DIDI-HUBERMAN, p. 77. 2014)“. A percepção visual que evoca significado perante o figurável e afigurável, é elemento mediador chave do tornar-se reflexão, de variabilidade que desafia a linearidade de reação deste sujeito, como um “momento em que se abre o antro escava pelo que nos olha no que vemos”(DIDI-HUBERMAN, p. 77. 2014)“. Pelo trajeto do desenvolvimento do signo e reconhecimento da forma, a inquietação energética da alteração, o ato de alterar aquilo, passível de mudança de estado, é que se constrói a topografia do espectro da determinação que fora discutida no primeiro capítulo deste trabalho de conclusão de curso.

Os aspectos da projeção da percepção sensível (o tato, o visual, o som, a forma daquilo com que se relaciona diretamente ou no âmbito imaginário distante do mundo natural ou da “realidade comum” que infira na experiência entre A e B, A e N.) pelo afigurativo, como a vida que não está representada na obra de Sèbastien Stoskopff mas é percebida em sua negação, ou, analogamente, a vida orgânica em si, como carne e osso, como célula viva, não

compõe a obra de Theo Jansen, mas é percebida não no nível de alegoria, mas de suscitação de singularidade da forma. Esta forma é composta, como já fora estudado no terceiro capítulo, por um grupo de atributos sujeitos a alterações de sua unidade em termos de figurabilidade; em justaposição, Didi-Huberman (2014) atribui como aspectos desta figurabilidade e volumetria, a capacidade fundamental de produzir um lugar destas diferenciações de forma em produzir lugar, especializar-se. “ A espessura, a profundidade, a brecha, o limiar, e o habitáculo – tudo isto obsidia a imagem, tudo isso exige que olhemos a questão de volume como uma questão essencial”(DIDI-HUBERMAN, p. 87, 2014).

Refletindo acerca da dimensionalização visível da obra no espaço, Mulus de Theo Jansen possui uma dimensionalização quadrimensional constante, isto é, é vero que se movimenta pelo espaço, como um corpo de três dimensões. É equivocado, no entanto, a atribuição de bidimensionalização à peça de Sèbastian Stoskopff, uma vez que a tela possui tridimensionalidade, embora sua quarta dimensão seja indireta, não parta do objeto-em-si, mas de fatores externos, como do posicionamento do sujeito perante a tela ou das associações temporais afigurativas que ocorrem ao perceber um estado de inércia nas formas visíveis apresentadas pela composição. Uma expressão latente da dimensionalização é o cubo, devida sua configuração simétrica presente nos três eixos, x, y, e z de um plano espacial. A forma que não um cubo, uma esfera, não possui simetria para com estes mínimos três eixos, de forma que sua sinuosidade volumétrica faça parte da identidade figurativa e afigurativa variável do objeto. O Cubo, para Didi-Huberman (2014) é objeto de construção, um objeto quase mágico ao fornecer imagens; um instrumento eminente da figurabilidade. Passível de síntese, de abrigo espaço-temporal dadas suas coordenadas relativas ao sujeito, à experiência, como a obra final deste trabalho de conclusão de curso, o “cubo-raum”¹⁴². Há, desta forma, propensão das formas a metamorfosearem-

¹⁴² “*Raum*” pode ser traduzido do alemão como “espaço”, como em “*Raum und Zeit*” (Espaço e tempo), no entanto, a discussão do que vem a ser *Raum*, é uma forte problemática da filosofia contemporânea alemã e ocidental. “Cubo-*Raum*” fora então a evocação da problemática, não uma alegoria ao espaço relativo que nega o espaço-tempo absoluto, que anuncia a necessidade de orbitação para apreensão de todo de obra, mas como *Dasein*, objeto-em-si, problemática-em-si, enunciação de espaço-tempo dimensionalizado, sintético, questionável. Em alemão, a definição de *Raum* é dada por: 1. Para viver, como um quarto utilitário: utilizável, cercado por paredes, teto, chão, parte de uma construção (1. *zum Wohnen, als Nutzraum o. Ä. verwendeter, von Wänden, Boden und Decke umschlossener Teil eines Gebäudes*); 2. Em altura, largura e profundidade, não limitada em extensão exata (2. *in Länge, Breite und Höhe nicht fest eingegrenzte Ausdehnung*).

se em espaço e tempo de sua extensão objetiva e imaginária pelo decorrer do experienciar sua topologia compositiva e singular. O potencial de associatividade a demais estados latentes de semelhanças dimensionais do objeto ou ser-objeto, como variável de extensão em memória, em efetivo dimensionamento temporal, como no caso de um corpo em repouso que ocasionalmente se deslocaria, remete e se assemelha, aguarda seu chamado a metamorfose como nos pica-paus mortos de Sèbastien Stoskopff.

Funde-se a subjuntividade de verbos descritivos de quatro grupos de processos multidimensionais da percepção temporal afigurativa em circuito conectivo, em uma sistemática esquematizada, em um campo exploratório: Partindo do observador, do sujeito descrever do observador, que pela mediação do aparato biológico (olhos, ouvidos, pele), reagem ao meio coletando informação energética (ondas eletromagnéticas, ondas mecânicas) ou projetando no meio, partindo do mundo das ideias, uma percepção reflexiva ou intuitiva acerca de um algo. O imaginário relacional entre observador e objeto, como no caso do algo figurativo e do afigurado, como a relação de reconhecimento de vida em *Mulus* de Theo Jansen ou do reconhecimento de Morte na natureza morta de Sèbastien Stoskopff, ressignifica e reconstrói a significação daquilo que é percebido, dada múltiplas análises por diferenciação, negação, associação ou questionamento, desconhecimento ou evocação, onde por fim, a composição topográfica, o tempo-espaço onde os corpos do sujeito e dos objetos que este sujeito se relaciona em uma dimensão do mundo individual interno ao mundo externo, é onde enfim se depositam nas fissuras das transições de eventos, a relação do que se percebe como mudança, logo, como tempo de algo antecipado pelo sujeito.

A singularidade existente em cada relação entre obra visível e invisível, de possível fissura existente unicamente pelo sujeito que pode percebê-la no espaço repousa (o que nos olha) em uma cadeia compositiva de momentos que estruturam eventos, atos expressivos, relação de vínculo codependente entre ser-sujeito e ser-objeto; isto é, na relação de compreensão (ou negação de compreensão) daquilo que pode existir, para além do que é visível, para um tempo relativo ao diálogo entre os elementos compositivos de temporalidade restrita a própria ordenação da peça.

Os momentos dentro dos eventos particulares em uma composição, como a abertura da particularidade da relação entre um mesmo sujeito, para o que teoricamente seria a mesma figuração, que no entanto, em diferentes espaço-tempos experienciados, possuem resultantes determinantes diferentes,

logo, em tempos diferentes: O olhar para uma peça em dois ambientes, em dois estados de coisa, tanto para o sujeito quanto de configuração topográfica, a mudança que o sujeito está constantemente experienciando que afeta sua percepção de mundo, de arredor e interior de coisa. Afiguração temporal que é relativa em referencial, onde o espaço e tempo absoluto se dissolvem por concessão às brechas que entrelaçam as quatro dimensões coexistentes, como “um lugar para inquietar sua visão, e, portanto, para operar todas as expectativas, todas as previsões a que seu desejo a levava” (DIDI-HUBERMAN, p. 96, 2014).

“A obra é um cristal, mas todo cristal se move sob o olhar que ele suscita. Ora, esse movimento não é outro senão o de uma cisão sempre reconduzida, a dança do cristal em que cada faceta, inelutavelmente, contrasta com a outra.” (DIDI-HUBERMAN, p. 118, 2014). Reagir ao potencial de interpretação da presença do contínuo. Lidar com o acaso, com a imprevisibilidade do que venha a se tornar a figuração após sua intersecção ao afigurativo¹⁴³, e transformando-o em informação manifestadas pelas brechas eventuais da diferenciação constante entre o que fora passado, o que é expectativa, para o que é eterno presente em uma condição visualizável em sua totalidade quadrimensional não-eidética, isto é, não como memória, mas como agora.

É por fim, com a dupla distância, que este trabalho se conclui, em “*ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit*” (uma trama singular de espaço e tempo) exploratório, reflexivo das relações entre, “olhado e olhante”, iniciada nas problemáticas filosóficas perceptiva em Husserl e Merleau-Ponty estendendo-se como tecido, proposição de n possibilidades entre o que é efetivamente visto e o que é invisível, mas permeia o ato de perceber figuração, afiguração; de perceber tempo onde há apenas possibilidade evocativa, fissura. “É antes de um olhar trabalho pelo tempo que se trataria aqui, um olhar que deixaria à aparição o tempo de se desdobrar como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o tempo de se retramar de outro modo, de se reconverter em tempo” (DIDI-HUBERMAN, p. 149, 2014).

¹⁴³ À exemplo, quando um sujeito observa algo que não conhece à primeira vista. Este sujeito, busca em seu mundo das ideias possibilidades associativas, um algo que se identifique, a fim de concluir e determinar se aquilo que se vê, possui uma correspondente afigurativa, eidética, para afirmar sua identidade enquanto forma. O sujeito pode, após refletir sobre aquele algo figurativo que observa, reconhecer ou não reconhecer aquele algo, isto é, da apreensão quadrimensional do mundo exterior, o sujeito analisa tais dados adquiridos, e sua resultante perceptiva, que ocorrera no mundo das ideias, é então reprojeta para o mundo exterior, reconfigurada, ressignificada com uma determinante híbrida de mundo interior à mundo exterior.

É conclusivamente a experiência que denota volumetria significativa, de presença distribuída em *n* topografias, apresentadas interdisciplinarmente neste trabalho de conclusão de curso que no âmbito do invisível transduz uma dinâmica singular, um espaço-tempo infinito de significações e aparências. Não apenas como aquilo que a percepção sensível apreende, mas de tantas possibilidades, antecipações, construções dadas por outras afiguras associadas, que como um organismo se desenvolvem continuamente, mas como apresentação de seu espaço-tempo conclusível por um mundo particular, inacessível a não ser ao sujeito que enxerga aberturas relativas à inúmeros aspectos das unidades de identidade de seres-objetos que o circundem, para alcançar sua significação referencial que incrivelmente, mesmo sofrendo deformação, alteração de dimensão, ainda é perceptível.

Distância, duração, eventos do olhar dimensional, de um distanciamento fundamental entre dois pontos, entre objeto e receptáculo, que emana sentido e recebe sentido. A trilha perceptiva, distância dada em espacialidade e percurso dado em tempo, como unidade absoluta para ser possível o que é relacional. Distância que é = Diferença = Diferença é passível de relação e por tanto, de tempo como tal relação relativa da diferença entre quaisquer aspectos não idênticos¹⁴⁴, que não seja sua imutabilidade utópica. Como “dimensionalidade” fundamental de desdobramento. ” (DIDI-HUBERMAN, p.163, 2014)). As significações mediante aos trajetos da percepção que funcionam como coordenadas de dimensionalidade que delimita, ou extrapola, um ser, forma, objeto ou expressão no âmbito real ou imaginário.

Ademais, conclusivamente, são os aspectos para a percepção visual da voluminosidade, profundidade, luminosidade das propriedades que constitui o imagético variável ao distanciamento e espaçamento dos termos processuais, dos momentos em eventos. A experiência de constante reposicionamento para com o a imagem que uma obra de arte, por exemplo, apresenta aquilo que se faz perceptível pelo presenciar, a fim de imergir o sujeito ao predicado (o que vê aquilo que nos olha) no universo da sensorialidade dimensionada interior e projetada ao exterior, de certa ambiguidade dialética do figurativo-afigurativo, bem como do que vem a ser sujeito e o que vem a ser objeto. “Pois é a dupla distância pictórica que comanda todo esse jogo, e com ela a estrutura singular de aparição, de outa, materialmente e visualmente – portanto nem

¹⁴⁴ Assumindo os princípios da física em que dois corpos não podem ocupar as mesmas coordenadas dimensionais, como ocupar o mesmo espaço e o mesmo tempo.

espiritualmente, nem invisivelmente – trabalhada em cada quadro. “ (DIDI-HUBERMAN, p. 198, 2014).

Há, assim, um potencial de “ formação” da apreensão de significado pela forma quadrimensional no espaço-tempo visível, em paralelo à sua forma virtual, irreal, de espaço-temporal invisível do sujeito, configurações que tornam aquilo que é percebido, plástico, como o desenvolvimento dimensional de construção de ambiente que a série de peças desenvolvida neste trabalho de conclusão de curso buscou reverberar para uma percepção temporal teórica experimental. Através de tal dinâmica, a articulação entre forma e sentido invisível, sensível, pela experiência pode conclusivamente residir em múltiplos planos. Onde a forma da percepção temporal, por exemplo, apresenta-se como conjunto de eventos transitórios que repousam sob uma topografia de atmosfera contínua, porém não absoluta e compositiva não necessariamente mensurável, de movimento como uma noção de movimento per si, mas de movimento temporal relativo, de órbita e de percurso, duração e instante exploratórios.

A posteridade perceptiva projetada pela materialidade da própria coisa e do que apresenta, que evoca, são estruturadas, como visto em filosofia e neurociência, pelas particularidades mutáveis, na unidade singular enquanto não enquanto representação, mas quanto apresentação de algo imagético que possui forma, preposição, enunciação de ser, de estado de coisa. Enquanto afiguração temporal e figuração de coisa, as fissuras dos instantes que reconfiguram constelações perceptíveis de espaço e tempo em que se encontra uma figura, uma obra, um ser-objeto a ser explorado por infinitas possibilidades da relação entre sujeito e composição mutável e relativa que o imerge em um momento, são para a imagem de arte e sua temporalidade aspectos de permeável adaptabilidade histórica por entre as novas vanguardas – Como a arte digital a partir da década de 2010.

Para além de um conjunto de aspectos, mas num âmbito relacional. Formação compositiva de apresentação buscando deformação temporal da experiência aberta, “de uma aura que ocorre pelo poder da distância”(DIDI-HUBERMAN, p. 253, 2014). Para além, uma cisão que ocorre durante o transformar da informação do mundo real para o mundo do imaginário, intangível. “Um tempo para sentir perder o tempo, perder-se a si mesmo.” (DIDI-HUBERMAN, p. 255, 2014). Até onde podemos enfrentar as dilacerações do tempo sobre as imagens de nossa existência – E assim, projeção de nossa sociedade? Possivelmente até que não se resista contra o diluir

transferível daquilo que hoje existe, independente das camadas que em vão, tentam protegê-la dos rasgos das ideias.

Afiguração do Tempo IV – Cubo-Raum.

A última afiguração é um objeto interativo, geométrico, de visualização incompleta quando repousado sobre um plano – É necessária a mudança de seu ângulo para a efetiva interação para com o ambiente, diferentemente das outras três afigurações. O cubo-espaco é resultante experimental materializada que condensa questões fundamentais de nosso breve diálogo com o tempo percebido pelas imagens. É um tanto inclassificável, como uma enorme porção das obras de arte contemporâneas: é uma pintura-escultura, simétrica nos eixos x, y, z, ou seja, é também escultura, porém é também instalação interativa, um mero objeto, que também não seria propriamente uma escultura, já que não fora apenas esculpido quando projetado, uma vez que possui técnicas de assemblage em sua composição.

A materialidade da obra é em madeira reciclada, como nos demais materiais das outras afigurações, com placas recortadas a mão para formar o cubo com arestas triangulares, permitindo sua angulação estável sobre uma superfície horizontal, assegurando a solidez e resistência do corpo da peça. “Cubo-raum” completa a projeção de tridimensionalidade convidativa ao deslocamento, manipulável no espaço que encontra, suas faces possuem pontos cegos que não permitem, apreensão de toda a afiguração com apenas um percurso orbitante: é necessária uma múltipla apresentação, sua mudança de face que reconstitui seu universo interior e seu universo exterior. Contrária a imutabilidade, a completa inércia; ao completo qualquer-coisa, completa indiferenciação em um meio que um algo ou sujeito está inserido, cubo-raum tem forma ilusoriamente maciça e pinturas anamórficas. “Imutabilidade utópica”, o eterno movimento da forma como tempo para Platão em *Timeo*, porém, de difícil métrica, a considerar que as pinturas no não-objeto se recusam a serem colocados em linear cronologia.

O “interior” da peça é vazio, parcialmente oco, e completamente desconhecido ao mundo exterior. Apresentação de composição inconclusiva quanto ao que é apresentado, que assim como toda obra de arte e toda afiguração do tempo está aberta a inúmeras associações com formas visíveis no mundo quadrimensional, com a bagagem individual, mesmo que sua forma

talvez remeta a certo isolamento estético dada sua aparente rigidez – Como a própria temática deste trabalho. A quarta dimensão nesta obra de arte é dada pela reconstrução de percurso do observador, que não apenas circulando-a cria tempo, mas cria a fissura do momento ao apreender a posição n1 da obra, e a posteriori, uma posição n2, ou diferente de n1, ao analisar a peça em uma segunda leitura. Não há narrativa enunciada, apenas narrativa relativa a todos os pontos que dizem respeito a sua constituição.

Ademais, “Cubo-Raum” não é um cubo perfeito; é, em realidade, uma estrutura poligonal com pequenas diferenças em centímetros de cada uma das arestas triangulares da estrutura. A razão da construção do cubo nestas configurações diz respeito a possibilidade de apresentação da peça em movimentos angulares, criando jogos de luminosidade, volume, e leituras das anamorfoses circulares, um tanto ilusórias, criadas sobre as faces da obra. Jamais apresentada com a intervenção de um segundo suporte – Duma base que a retire do chão – em contato cru ao ambiente. A posição em que se coloca a peça “Cubo-Raum” pode, desta forma, apresentar qualquer direção em repouso nos eixos x, y, z, e com a abertura angular de aproximadamente 30° por área de vértice poligonal, construindo então mais um conjunto de possibilidades de apresentação nas demais faces. Também pode ser repousada sobre as faces ao invés das arestas.

Como afiguração final, “Cubo-Raum” não diz respeito a um ciclo, uma finalização seriada em um percurso constituído por quatro peças. “Cubo-Raum” é simplesmente uma organização do pensamento científico em conjunto simétrico ao pensamento artístico, visando as possibilidades de ruptura, fissura da seriação que poderiam vir a ser presentes deste o corpo-presença da peça, de seu *Dasein*, quanto pelo possível fluxo de leitura. A peça é uma resultante experimental de uma afiguração temporal experimental que efetive a relatividade de perspectiva espacial real, enunciada de forma que a relatividade de interpretação, ou seja, de sua transposição ao mundo das ideias do observador não seja o fator principal de diferenciação de apreensão perceptiva da peça.

O caráter geométrico de “Cubo-Raum” é análogo ao terreno exploratório do texto de “Afigurações orgânicas” por ser inicial, um tanto assimétrico e metamórfico-composto através de seus capítulos. Um estudo artístico sintomático para o desenvolvimentos posterior de obras que dialogue, a sua maneira, percepção temporal – Desde o ano dos projetos de “Cubo-Raum”, no início de 2019, a sensação de novos percursos a serem adentrados

pela obra IV de Afigurações do Tempo era eminente, embora o percurso, naturalmente, irreconhecível e errôneo quando especulado.

A obra é a abertura para experiências que busquem o questionamento do espaço e da crítica da linearidade temporal relativa possíveis de serem observadas através da interatividade contextual, sem desconsiderar as análises metafísicas e fenomenológicas para com ela – Tanto na dimensão do texto quanto da imagem, foram primórdios das outras séries a serem criadas em pandemia. As afigurações temporais, “Ninho”, “Nébula”, “Queda” e “Cubo-Raum” possuem em comum a configuração de percurso orbitante, sem ponto inicial de leitura, projetadas em um espaço volátil.

São também peças anamórficas, isto é, apresentam deformação visual devida à distância, angulatura que se apreende o sensível da peça; as imagens não são estáveis em imagem – Assim como milhares de imagens ao longo da história da arte ocidental e do cotidiano da imagem moderna – além de persuadirem eixos compositivos particulares e singulares em seus microuniversos e macrouniversos. A dimensionalização dos planos de pintura também são projetados considerando o possível anamorfismo e fissura transitória, apresentando elementos transitivos incertos, mesmo na leitura de “Ninho” que possui a figuração objetiva de pássaros, não existe sentido de leitura ou narrativa de eventos concretos dentro da obra, suscitando o instante da expectativa exploratória do tempo afigurado, tempo que visa não deixar rastros absolutos, mensuráveis, mas voláteis, infinitos e plásticos. O cubo é uma peça única, no sentido de não ser possível desmontá-lo sem destruí-lo – E quando destruído, seus restos darão espaço para novas composições, assim como cada conteúdo meditado em “Afigurações do Tempo” e em cada afiguração – Entrópico, quimérico, decantação reaproveitável até que já não seja possível percebê-la como em seus inícios, deixando rastros em suas interpretações e composições futuras.



Figura 10. Ângulo neutro de apresentação da obra “Cubo-Raum”, quarta afiguração do tempo. Cubo projetado de madeira pintado à óleo. 2019.

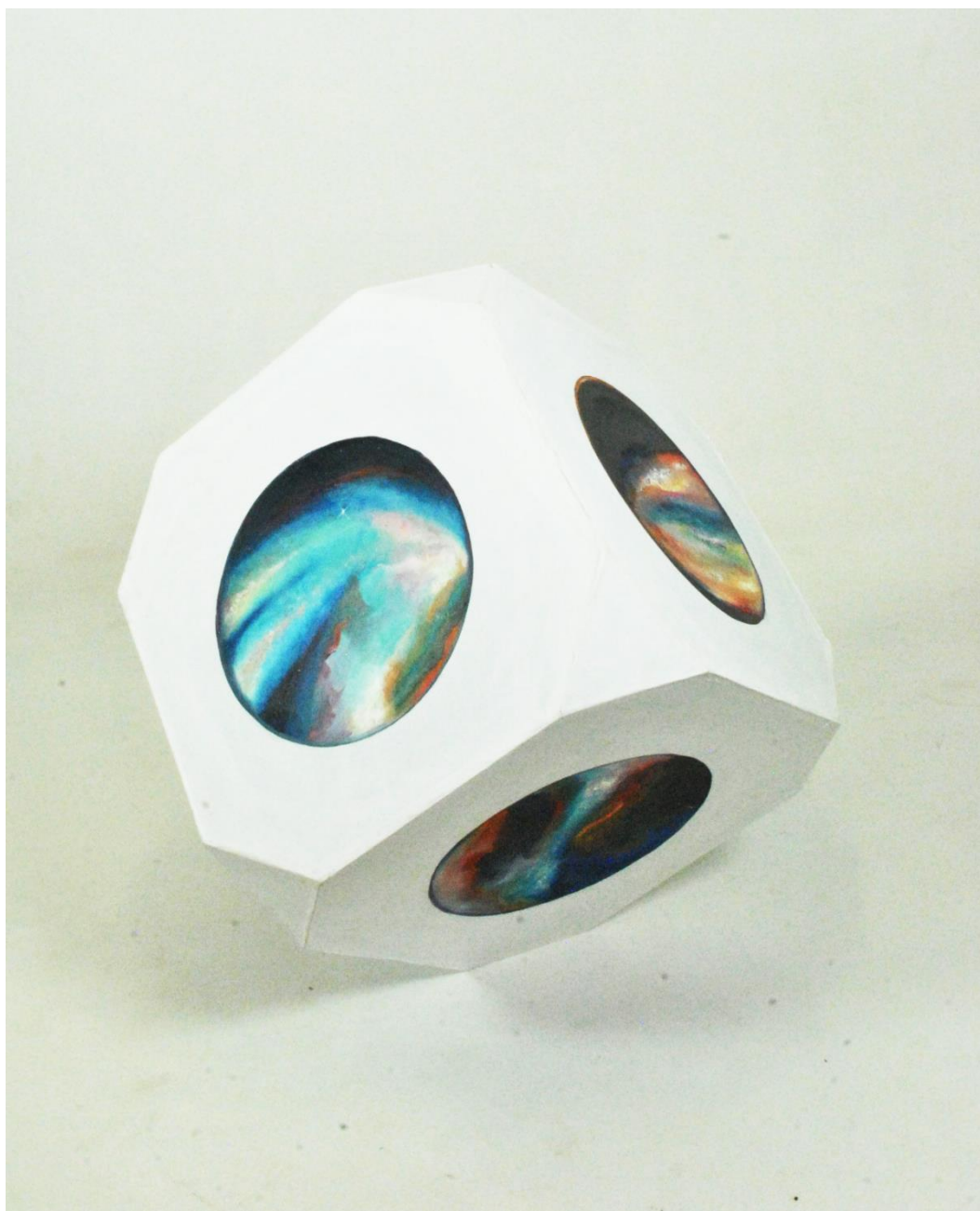


Figura 11. Ângulo neutro de apresentação da obra “Cubo-Raum”, quarta afiguração do tempo. Cubo projetado de madeira pintado à óleo. 2019. Vannie Gama.

Imagem-papel

No primeiro ano de faculdade, poesia com colagens de texto e imagem-figura eram alguns de meus divertimentos pessoais. Ainda não havia estudado a interessante história da colagem e sua importância enquanto linguagem artística, tanto em seu potencial em protestos sociais, quanto pelo seu valor enquanto linguagem acessível. Mesmo enquanto técnica de composição do acaso, desprovido muitas vezes de um sentido de composição, mas com forte conceito da cocriação entre sorte, possibilidade, e final decisão artística. Hoje, na contemporaneidade do novo milênio, a colagem também encontrou espaço tanto de criação quanto de apresentação no meio digital. Das técnicas destas novas colagens, estão tanto a colagem tradicional do recorte quase que cirúrgico das formas a serem compostas em papel, quanto também na colagem completamente digital com o auxílio dos programas de edição disponíveis na atualidade, dentre processos híbridos, com a sobreposição de camadas em técnicas para além da colagem conjuntas a ela.

Um querido amigo¹⁴⁵ me apresentou a colagem contemporânea ali no final de 2019, desses primeiros artistas de colagem contemporânea, também poeta, o brasileiro Bobby Baq, que trabalha com a colagem de forma surrealista e simbolista, onde a colagem e o texto fazem parte de uma mesma composição final. Além de Baq, conheci pouco depois de Jesse Trace, da colagem enquanto photocollage-montage, as colagens com o uso de mapas antigos e de linhas de metrô, composições que utilizavam o espaço das folhas físicas e digitais com expansividade. Não demorou muito daí para adentrar o novo mundo da colagem, em 2020¹⁴⁶. De Rodchenko, Kurt Schwitters, Hannah Höch e Max Ernst, com suas obras em papel em momentos políticos e sociais sensíveis, há 100 anos, nos encontramos aqui, no contexto dos anos próximos a 2020 com uma repopularização desta técnica: marcadas por sua efemeridade na necessidade do diálogo, quase um monólogo com as palavras e imagens de

¹⁴⁵ O aquarelista brasileiro Daniel Martins.

¹⁴⁶ O movimento da collage sempre se manteve vivo, porém, apenas tive o contato com a collage contemporânea durante o fim da graduação e início da pandemia. Até então, conhecia apenas o universo das colagens dadaístas e da colagem social Russa de décadas atrás.

outras pessoas, podendo cobrir grandes fachadas públicas enquanto arte urbana ou preencher uma pequena folha de papel reciclado guardado entre livros. Cortar história recente, ou para os mais lúdicos, às dos livros, revistas e jornais já empoeirados, mapas desatualizados, figuras perdidas que então são encontradas como tesouros culturais.

Trabalhos em papel voltaram a fazer parte de minhas criações neste período de primeiro ano de pandemia de covid-19. Com quase nenhum material em atelier, não tive no fundo muita escolha, e para além disso, nos anos de 2016, a colagem era para mim um espaço de liberdade em certa rebeldia, mas de forma indireta, se for considerar a metodologia que gostava de utilizar naquela época – Influenciado por um profundo niilismo estas obras estavam tão distantes do social que se tornam antagônicas aquelas de 2020. Nesta nova época, quatro anos depois, a metodologia foi bastante parecida e inspirada em uma mistura do processo Dadá com o processo das fotomontagens com composições previstas, porém, desta vez, centrado no presente do contexto sócio-histórico vivido.

Essas palavras que foram recortadas em algum momento antes da composição, não eram palavras que já sabia que utilizaria. Faço pequenos montes de palavras recortadas divididas em pequenas sessões: recorro dezenas de artigos, indicativos, verbos no infinitivo, flexionados, substantivos, conectivos, e por fim, adjetivos. Separo essas palavras, e depois, vou para as figuras no mesmo processo aleatório, mas procurando: sujeitos, objetos, cenários. Com esse quebra-cabeças sem imagem-guia ou charada, é que começo minhas aventuras sobre folhas de papel de geralmente tamanho de uma A3, sem colar diretamente, apenas posicionando o texto que vai se formando, deixando que a associação entre as palavras seja viva, e minhas mãos, meros instrumentos de organização daquele texto e seus significados emergentes.

Em 2020 comecei a trabalhar em uma primeira série de colagens, nomeada “Textos”, composta por seis pranchas. Cada uma levava com si uma temática que veio à tona no momento da composição: minha indignação em não conseguir mais ler livros dado o imenso sexismo destas obras “sobre e para os homens”, sejam elas obras da filosofia, da ciência ou de ficção, quando escritas por homens e por vezes por mulheres por uma misoginia estrutural. Também para com a crise da globalização que se fez ainda mais evidente pela xenofobia para com o oriente dado a crise da covid-19, dentre outros discursos políticos que já estavam subjetivamente

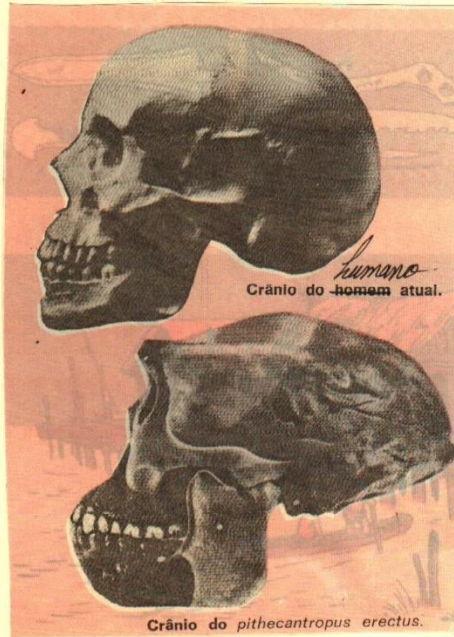
presentes nos últimos anos, mas, que dado os últimos eventos como as restrições severas a viagens internacionais e dos estudos internacionais, se tornariam ainda mais inflamados e visíveis durante os anos de isolamento social.

A temática dos recursos naturais e seus desperdícios como o incentivo midiático político brasileiro em incentivar o uso mínimo de água e de luz elétrica em casa, porém incentivando violentamente o consumo em massa online de fast fashion, indústria do plástico, da carne e dos automóveis, inclusive do álcool também vieram a se manifestar na série. Reflexões acerca da iconologia da arte da branquitude e da re-humanização da população mundial também se fizeram temas destes “textos”, temas que pude trabalhar em outras linguagens após este difícil período de escassez de material extrema de 2020. Gostaria assim, de apresentar cada prancha da série “Textos” fora da ordem linear de 1 – 6, ao mesmo acaso em que se foi dada sua criação.

O TEMPO TODO CONECTADO COM

os ambientes.

DO INDIVIDUAL
AO COLETIVO.



A única

sensação é a de

Viver

O toque bruto

de

Conhecimentos acumulados

E AINDA ASSIM

"SÓ LIGAR UMA CAIXA DE SOM,

"Testes," 2/6 Ramegama
Agosto. 1910.

“O Tempo todo conectado com
Os ambientes. Do individual ao coletivo.
(Crânio do ~~homem~~ Humano atual, Crânio de pithecanthropus erectus)
A única sensação é a de viver o toque bruto
De conhecimentos acumulados e ainda assim
Só ligar uma caixa de som.”

“Textos”, 2/6.
Agosto de 2020.

A prancha 2/6, assim como todas as pranchas de “Textos”, é composta por recortes de livros antigos, de cerca de quatro décadas atrás, somados a recortes da década passada e da década atual. As referências assim abrangem um período de impressões com poucas cores em papel-jornal, em contraste com textos coloridos e recortes de folhas de revistas com a qualidade contemporânea. Os conteúdos, no entanto, se convergem ao encontro da imagem e do texto, apesar de todas as atuais diferenças nos sistemas da educação e da publicidade, do jornalismo, de cada um desses períodos. Isto é, a exemplo da prancha 2/6, a ainda fortemente vivida opressão linguística aos gêneros não-masculinos que, continuam a não representar a humanidade.

No ocidente, em idiomas diferentes do inglês, por exemplo, mesmo que existam mais pessoas em uma sala que seriam referidas ao gênero feminino e consequentemente, ao artigo feminino, ainda, caso houver um único corpo lido ou proclamado enquanto masculino, deve-se utilizar o masculino para designar a identidade daquele grupo. Ou seja, em uma sala com cinco mulheres, caso houvesse um, ou dois homens, mesmo que isso não represente a maioria, a designação de grupo será masculina. “Eles estão na sala” – “Todos” – “Os homens...” - Mesmo que seja evidente a maior participação feminina, existe uma espécie de *etiqueta* misógina que estruturalmente reduz a existência feminina em favor de um comum coletivo masculino. Sem a necessidade de trazer a discussão neutra; basta observar enquanto questionamento de uma linguagem *monogênera* – pois nem binária seria a atribuição da linguagem visto tal apagamento político.

Este tipo de repressão de gênero é uma violência linguística e uma marca de poder de um pedaço da espécie humana que está presente na maior parte da literatura ocidental. “O mundo dos homens”, o que “o homem faz”. A mulher, e quaisquer outros gêneros não binários ou simplesmente não antagônicos pela binaridade, são subjugados à linguagem do homem para os homens. Talvez alguns leitores se perguntem: “Mas qual é o problema nisso?”, ou, “Isto é Apenas a linguagem, a forma com que fora construída”. Estas perguntas são reflexos de uma misoginia estrutural da densidade dos mármore gregos, que desatentas ignoram a ausência de tetos com o decorrer da história, e de suas más fundações. Subjugar um gênero com justificativa estrutural de fundação demonstra a desconexão com as necessidades de conexão entre realidade e defesa imaginária conceitual, pois a linguagem é fluida, um argumento comum nesta segunda pergunta sobre o idioma em si não ter sido criado com um

sistema de artigos que possa fornecer uma alternativa à violência da linguagem masculina de forma predominante e que fora associada ao que é correto, de forma inflexível pelo passar dos séculos.

Para a primeira pergunta, digo que a resposta é política: ao delimitar um espaço onde a representação cabe apenas a um grupo, você determina o valor do conhecimento para um grupo como discrepante e hierárquico aos demais. Durante os meus primeiros 21 anos de vida, ao me considerar uma mulher-cis-gênero, até ter a certeza de minha não-binaridade, algo me incomodava profundamente na literatura, a predominância do conhecimento como aquilo que era particular do Homem, como um representante divino por toda uma espécie que, em porcentagem, por exemplo, pouco se diferencia ao ponto de justificar sua ausência em quaisquer debates, onde o nicho do “feminino” possuía funcionalidades latentes venusianas, e quando não venusianas, enquanto exceções à regra política da divisão de trabalho de gênero. Como que se pode ser esperado das mulheres ocuparem espaços, quando desde a história medieval as mulheres que buscavam o conhecimento eram tidas como amantes dos ditos intelectuais? Ou como exceções árduas em seus campos? Seus desenvolvidos cérebros desde a infância são mantidos à distância das oportunidades de identificação primária com o conhecimento e com papéis de criação (que não venusianos), e a ferramenta da linguagem é essencial neste processo de dominação das glórias humanas por apenas um “o”.

Da antiga litografia às imensas prensas CMYK da contemporaneidade, a humanidade, o ser humano, a pessoa, ainda são subjugadas aos fazes e conquistas do homem à custa de centenas de milhares de mentes femininas, não-binárias e de outros gêneros com o mesmíssimo potencial intelectual de representação. Daí a importância da re-humanização destes corpos para além do masculino, o dizer-neutro, ou que mesmo seja a contagem, digo, o problema não é a existência da designação masculina (seja cis ou trans), o problema é o mundo “do homem” e de “todos” que subjuga à chacota outros gêneros que, somados, representam por volta da metade da humanidade mesmo que de forma estatística subjetiva¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Visto que a estatística de número de seres humanos e seus gêneros no planeta terra, bem como diversas outras formas de estatística, consideram o nascimento de sexo biológico enquanto gênero. Apenas muito recentemente temos integrado em nossas estatísticas gêneros autodeclarados e outros para além da binaridade mulher e homem. Sendo assim, estas médias podem apenas nos dar um antigo vislumbre parcial dos números de pessoas e seus gêneros na Terra. A estatística é levada de maneira trivial socialmente, e é necessário lembrar que a coleta de dados e suas metodologias ainda dependem da estrutura cultural que permite a honestidade e abertura das pessoas que participam destas estatísticas demográficas e qualitativas – Quem são as pessoas que participam de uma pesquisa? Quantas são estas?

Assim, a discussão da linguagem viva é importante para fornecer a possibilidade de respeito para com uma espécie da forma mais ampla possível, evitando supremacias e apagamentos históricos vividos desde as primeiras impressões até as novas imagens-texto da humanidade. Esta prancha 2/6, é um lembrete da importância deste diálogo talvez pouco intuitivo ou até mesmo desnecessário aos grupos de poder e seus ouros gramaticais, porém este lembrete é ainda um atual elo para com a antiga forma do fazer do texto, da expressão de grupos e seus representantes que com o avançar dos anos atuais nos faz questionar:

Por que a continuidade desta preferência? Até quanto a mínima representatividade será uma desfeita para um número aos bilhares de leitoras e leitores? É uma revisão cultural grifada. Mais uma vez, o direito ao uso do pronome masculino e seus artigos nada tem a ver com a predominância inexplicável do gênero para a designação de grupos, a problemática se infla por outras estruturas de desejo e repudia à integração de certos grupos, pois compreendo que quando vemos mais mulheres do que homens e ainda chamamos um grupo pelo masculino, o que estramos a dizer é que não é merecido aos homens o título feminino da generalização feminina naquele contexto; é menor, é prejudicial, é acima de tudo, uma ofensa.

Para tal questão ser revista e quem sabe, encaminhada à horizontalização ou pelo menos aos terrenos campestres ao invés de grandes abismos e serras, e fazer do questionamento dos grupos e seus pronomes representantes uma questão, se faz necessário o lembrete, o grifo, e a arte: Humanos. O conhecimento, a arte, a experiência, é pertencente e cultivado pela **humanidade**. As ciências, a emoção e sua expressão, se faz presente por pessoas, pessoas estas que em certos contextos serão masculinizadas pela generalização eventualmente, mas que o vice-versa é possível pela simples observação, e quando a observação não for possível, pensamos em generalização mais humanas, seja da linguagem neutra, seja do explorar os vastos campos gramaticais que nos permitem falar de quantidade inferindo cada vez menos o emprego do gênero, especialmente porque a problemática cis-trans faz parte da “observação” à “maioria”.

Elas representam de fato, mesmo que de modo amostral, a problemática a ser estudada? É, em suma, uma atividade humana que reside na comunicação entre indivíduo e grupo, pessoa e sociedade.

Em meio a tantos anos dourados e neste cenário de **CINEMA**

PASSAMOS QUATRO MESES em casa e **PARECE QUE**

PARA ESQUECER DA VIDA

"Buscamos no **DRINQUE** da **LEMBRANÇA**

de *Cada história*

pela referência **DE** resistência

para

Um **Recomeço**



Chega ao fim o astral contemporâneo ?

VOÇÊ VAI DESCOBRIR QUE *O segredo* **ESTÁ** na vontade de **LIBERDADE**

além do **SUBSTITUIR** a versão do **Agora**

ao se inspirar com este e outros ambientes

Todos 3/6 Vol. 1

“Em meio a tantos anos dourados, e neste cenário de cinema
Passamos quatro meses em casa e parece que
Para esquecer da vida
Buscamos no drinque da lembrança de cada história
Pela referência de resistência
Para um recomeço.
Chega ao fim o astral contemporâneo?
Você vai descobrir que o segredo está na vontade de liberdade,
Além do substituir a versão do agora
Ao se inspirar com este e outros ambientes.”

“Textos”, 3/6.
Agosto de 2020.

Em 3/6, os pensamentos daquele 2020 foram resultantes de alguns diálogos com outras pessoas relativas aos anos anteriores à Pandemia de COVID-19. Se o diálogo do gênero no texto é ainda mal interpretado e de certo tabu, quem dirá a ideia de que o ápice dos anos dourados doa oferta de consumo e da globalização estariam de algum modo, frágeis e com sinais de descendência. O prestígio dos anos 2010 no Brasil para a maior parte da classe média e baixa estaria tatuada como garantida para quaisquer desventuras de um futuro distante. E muito distante. No sentido de: o cenário temido dos anos 80 estaria longínquo, e muito demoraria até a escassez (fora a escassez por poder aquisitivo elevado) daqueles produtos que promoviam estilos de vida acumuladores. Por que não consumir, quando você pode? Talvez este fosse de certo modo um slogan nestes últimos anos que iriam se estender desde o menor plástico de uma comida industrializada vendida nas ruas das cidades próximo à pontos de ônibus até a troca de celulares pelo simples fato de ser possível. Quando pensávamos no futuro o controle era pleno, e as metas eram claras, o tradicional “trabalhar para comprar x coisas e constituir x coisas”, e a possibilidade do insucesso seria exclusivamente responsabilidade do consumidor, jamais da oferta daquele ambiente:

O futuro era possível, e as desventuras seriam pessoais, de um pequeno coletivo, travaríamos nossas batalhas ideológicas com arsenais completos de eletricidade, gás, combustíveis fósseis, plásticos “descartáveis”, eletrônicos e toda a parafernália que nos foi dada nos anos de ouro da globalização. A intocada era da compra e da informação que mal completara seus 20 anos para se ver engaiolada e regredindo, seja em impacto social, ambiental, político, aquilo que fora visto como progresso algum dia. Nos anos de pandemia entre 2020 e 2021, vimos fenômenos ambientais belíssimos ocorrendo, como o avistamento de população de biodiversidade onde inabitada (ou rara) visita de fauna, níveis de poluição aérea descenderem, e de certo modo, a possibilidade de observar nossos impactos humanos recebendo uma contraproposta natural.

De um outro lado, vimos as compras online se intensificando e danos ambientais e sociais ainda maiores sendo cavados por este compulsivo comportamento para com os bens de consumo oriundos do novo imperialismo mundial. Com isso, chega ao fim o astral contemporâneo? Agiremos menos como tamanha segurança de futuro depois destes dois anos enclausurados? Ou não aprenderemos nada, nem trataremos nossas doentes mentes pelo desespero de viver o novo agora, o novo futuro, tão saudosista ao passado recente?

Os ícones mudam e mudarão. Porém hábitos relativos à matéria é que são e foram o mármore de ícones, pois é sobre a matéria que se critica e se faz das ideias prováveis. As esculturas possuíam cor, o equívoco da sua branquitude foi tópico da história da arte do triunfo por tempo demais. Tempo que contrataca, e cabe a nós substituir estas versões de desentendimentos e movimentos lentos, errantes. Esta prancha, de agosto, fora feita aos quatro meses e algumas semanas do lockdown no Brasil. Mal saberia, aquele corpo e aqueles recortes, que ainda retratariam e estariam frescos tanto tempo após sua organização em prancha. Muitos destes pensamentos que afloram pelas pranchas de collage da série “Textos” desejavam tomar a forma de pinturas, de obras mais duradouras do que as feitas em papel. Porém, o que me restava, naquele momento, eram velhas revistas, velhos papéis, e tempo de observação acalorada com o que acontecia e o que era transmitido para nós, corpos levemente aflitos, e profundamente preocupados com a retomada da normalidade.

A FANTÁSTICA FÁBRICA DOS PENSADORES à beira do **FUTURO**

Alô, alô, marciano

Esta época convida a renovar com pés de Acácia
ENTRE CORES E Linhas diagonais da cidade da
arte

A ESTRUTURA **VIRTUAL** DAS
relações humanas acontece como flores frescas
em molduras de IMPRESSÕES do mundo que
"Guardamos
sob luzinhas AO cair da tarde. Em tons vibrantes de
Índigo blue

O TEMPO continua independente

DE Elementos DA ATUALIDADE aparente.
"ACREDITO que Todos os dias, buscamos novas
Forças EM MEIO À NATUREZA como ingredientes
Para SE CERCAR em criatividade

POR fim o turista PARECE criar PARA CRESCER
exatamente como

deve ser.

e Assim também A **CULTURA** flui"

não faltam opções NEM combinações por trás da LEVEZA de possibilidades.

A
deusa
Atena.
Escul-
tura
de
Miron.



Espaço em destaque

- para você pensar

QUE O conhecer
demonstra CUIDADO NO

DETALHE mais
simples

"Todos" 9/6 André Gama
Agosto 2020.

“A fantástica fábrica dos pensadores à beira do futuro.

Alô alô, marciano,
Esta época convida a renovar com pés de Acácia
Entre cores e linhas diagonais da cidade da arte
Em plena civilização.
A estrutura virtual das relações humanas acontece
Como flores frescas
Em molduras de impressões do mundo que guardamos
São luzinhas ao cair da tarde em tons vibrantes de
Indgo blue.
O tempo continua independente de elementos
da atualidade aparente.
Acredito que todos os dias buscamos novas forças
Em meio à natureza, como ingredientes para cercar
Em criatividade.
Por fim o futuro parece criar para crescer
Exatamente como deve ser,
E assim também a cultura flui.
Não faltam opções nem combinações por trás da
Leveza de possibilidades.

(Espaço em destaque:

- Para você pensar

Que o conhecer demonstra
Cuidado no detalhe mais simples.)

“Textos”, 4/6.

Agosto de 2020.

As camadas e os entraves da cultura, por onde habita a expressão artística, que feito musgo e fungo nas construções humanas e suas façanhas evidencia-se de maneira ancestral e essencial para o desenvolvimento da complexidade do sistema ao seu redor. Daí a rosa enquanto cabeça. É o detalhe que dada sua versatilidade pode se manifestar entre os rasgos das coisas do mundo. Esta prancha talvez possua um ar de otimismo sabendo seu lugar de insignificância, por uma trivialidade ingênua e que goza de doses homeopáticas de ironia. Um abrigo, pele revestindo as entranhas da comunicação e do diálogo que, foram as primeiras grandes crises das pessoas durante a pandemia: o contato, repensar e compreender o que tínhamos em abundância e agora nos é em pílulas, pelo menos, era assim que uma certa dramatização do diálogo começara a ocorrer no meio de todos aqueles outros densos assuntos de outras pranchas.

Porém, embora o intuito desta prancha tenha sido um esboço de respiro da série, alguns apontamentos tanto artísticos quanto históricos podem ser trazidos a luz por este exemplar de poesia em collage construída da maneira ao acaso e ao diálogo inteligível. “Marciano” para esta prancha veio em um momento essencial da problemática exploração espacial – pelo menos no continente americano difundida enquanto ação Estado-Unidense¹⁴⁸ – com o envio do rover Perseverance à marte e sua chegada com sucesso em solo marciano. Este tópico será melhor explorado na obra “Perseverance vai a marte”, mas este resgate se fez necessário nesta prancha, pois neste momento de 2021, onde a curva do desenvolvimento tecnológico desafia os limites sociais e ecológicos planetários, o que já foi ficção científica (incluindo seus problemas), é agora parte do mesmo tema de uma vivência em pandemia, de mudanças escandalosas na civilização contemporânea que com vendas, caminha por túneis úmidos já escuros, acreditando usar óculos de visão noturna em terrenos já bastante conhecidos, planos e controlados.

Outro aspecto deste texto que vale ser ressaltado em termos processuais, é o apelo à criatividade oriunda do meio natural¹⁴⁹, interligada com uma positiva

¹⁴⁸ A exploração espacial é fruto da globalização. Uma parcela imensa da produção de conhecimento astronômico hoje é derivada da colaboração entre centenas e milhares de cientistas e nações ao redor do globo. No entanto, no que tange a ação da mídia digital, as sondas agora marcianas carregam a pioneira assinatura Estado-unidense para o público Brasileiro, pelo menos, o que é uma ação política, visto que os avanços científicos da exploração espacial muito se dão à tecnologia asiática e também europeia, além de, novamente, se dar pela ação multinacional e transcontinental.

¹⁴⁹ As tais personalidades gênias, grandes queers da história ocidental, encontraram suas respostas somando a criatividade aquilo que era observável em teoria e na prática da natureza, limpando

perspectiva de futuro no que diz respeito a cultura que emerge dos entraves de colossais problemas globais, como por exemplo, com o trabalho de divulgação científica realizado por Átila Iamarino, Paloma Sato e sua equipe¹⁵⁰ no Brasil em 2020 – 2021. Neste momento de Agosto de 2020, o mundo se deparava com a crescente do jornalismo científico alternativo às grandes fontes tradicionais, trazendo crítica, pluralidade e informação a milhares de pessoas antes, dependentes de veículos de massa em um momento sensível como com a pandemia de COVID-19.

a abstração das associações entre as partes em um sistema orgânico congruente, expansivo, “e dito visionário” em suas épocas. Temáticas as serem devidamente exploradas em outros espaços textuais.

¹⁵⁰ O papel do youtube para a mídia contemporânea representa uma perspectiva de informação mais próxima de suas fontes, como no caso da pesquisa científica, o jornalismo científico promovido por canais no Brasil como o de Atila Iamarino, que consegue se diferenciar da censura vivida por outras mídias menos pessoais e comprometidas com a informação pela informação consciente. Foi de vital importância para as políticas públicas de saúde no Brasil e para a população, a quantidade de informação fornecida através principalmente de Lives de Átila e sua equipe (e de outros canais) ao longo da pandemia de covid-19. Átila Iamarino e Paloma Sato são atualmente jovens pesquisadores doutores na área de microbiologia e química, atuantes diretamente na atualização de variantes, vacinas e estudos de medidas de segurança com grande auxílio estatístico e plural da comunidade científica mundial no Brasil de forma gratuita através do YouTube. Embora isso signifique que apenas aqueles com acesso à internet poderiam vir a acessar esse conhecimento, personalidades importantes do Brasil tinham acesso à este conteúdo para além da classe científica e cívica, como políticos estaduais, municipais, ministros e afins, sendo o conteúdo sempre gerador de tensões políticas mas, acima de tudo, informação e segurança. Átila fora contra o tratamento precoce, sempre defendendo o uso de máscaras em espaços públicos, vacina para todos com plano vacinal nacional, e testagem em massa dos casos de COVID-19 (Maior transparência e desempenho na coleta de dados nacionais).

GOSTO DE CRIAR

DIMENSÕES DO PENSAMENTO



FIG. 116

À PROVA DE
~~MALUCOS~~

UNIFORMIDADE

"Tudo" 116 Vanic Gama.
August, 2020.

“Gosto de criar dimensões do pensamento
À prova de ~~maluco~~ Uniformidade”.

“Textos”, 1/6.

Agosto de 2020

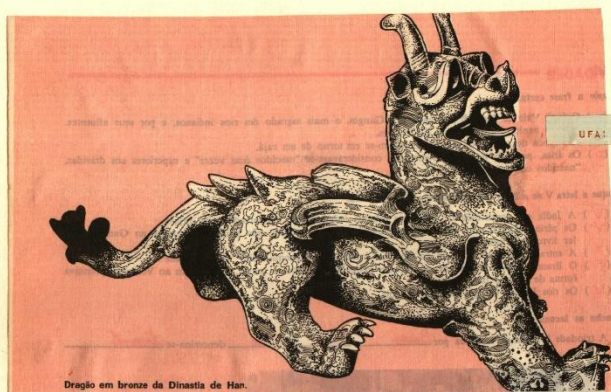
Considerando as intensas crises realizadas no globo pelas novas condições sanitárias de 2020, as decisões de criação artística tornavam-se, como já comentado, danças entre o impulso e a intencionalidade dos gêneros poéticos e suas mídias. Para a abertura de uma série como textos, a simplicidade, a identidade e a intromissão em um espaço de diálogo pouco cabível antes deste novo contexto. Quando criei esta primeira prancha, a primeira da série, o uso de algum verbo de ação me parecia necessário, pois seria a guia turística pelas trilhas da observação dos entraves da nova realidade. Assim, “Gosto de criar”, foi colocada sobre a folha antes de ser colada com a certeza do que representaria, em sua ironia, o criar o antigo, do antiquado (como pela ilustração datada do foguete abaixo dela).

Muito me questiono sobre o uso de determinados conceitos na linguagem. Como o “criar”, como “morrer”, “viver”, “pensar”, tanto em português quanto em outros idiomas. Existem conceitos interessantes de serem revividos, retirados de seus corpos metálicos da inquestionabilidade em funcionalidade: o vazio. O que é “o vazio” além de sua teoria e relevar instrumental? Da mesma forma, “criar” “dimensões” do “pensamento”, seria algo tão explorado neste ponto da história. Porém, me pergunto, quantos corpos não-binários tiveram esta oportunidade? Quantos jovens questionares, artistas e “criadores”, puderam pensar nestas vísceras conceituais em suas realidades de novas contextualizações históricas? Difícil o seria sem referências antigas. Muitas das invenções que “mudaram a história humana” já eram antigas quando foram transformadas em funcionalmente perceptíveis, visíveis, “reais”(novamente).

Cada palavra de “textos” questiona sua estética, sua tão quebrada e decrépita essência. Sua insustentabilidade é sua prova de força, e a dificuldade da renovação pouco advém da personalidade que tenta domá-la, mas da necessidade de homogeneização tão antiga do que deve ou não deve ser questionado. A academia quem o diga, e nossos problemas contemporâneos muito se alimentam nos limites sistêmicos que nós, “outres”, somos impedidos até certo ponto de tocarmos. Daí, podemos criar. Diria aqui, ‘recriar’, “ressignificar”, ter o direito de interagir com os mesmos tópicos sob ópticas distintas, pois nos dizer que apenas podemos criar, ainda seira segregar qualquer reconstrução daquilo que oprime ou limita uma criação que advém de algo, de Luca, ao invés de uma nova forma de vida.

Estes pensamentos me ocorreram fortemente ao criar a primeira da série textos, como um primeiro passo em direção aos recortes das palavras, aos pensamentos, às folhas, à uma certa liberdade de escolha de texto que provavelmente tornaria desafiador nomear de qualquer outra coisa que não o simples ser textual. Acredito que pelo compartilhar dos pensamentos e processos artísticos que cultivaram estas imagens em seu momento de composição, já demonstre a efusão de questões e sensações complexas, complicadas de serem linearmente organizadas em um título decente de série que “resumisse” ou “integra-se de forma pontual” seu conteúdo artístico e, em certa maneira, interdisciplinar, por considerar a pluralidade de tópicos que a semearam.

ONDE PISAREMOS NOS PRÓXIMOS ANOS?



UFA!

DO CHÃO
NÃO PASSA



COMO CONTAR

as SUPERFÍCIES de
plataformas digitais, ?

“Onde pararemos nos próximos anos?
Do chão não passa!
Ufa!
Como contas as superfícies de plataformas digitais?”

“Textos”, 5/6
Agosto de 2020.



Ninguém

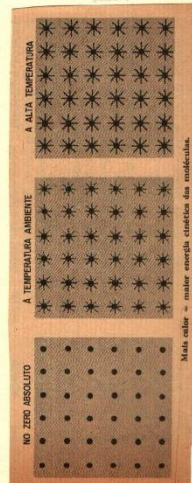
ideal

QUAL É O

jardim

duvida

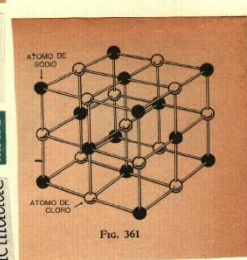
Em tempos de escassez
de água, seu Estilo
DE vida mata
EU E Você
Celebrando
A demolição
do Ambiente



com cobre
E TORA
DE CONCEITO
MATERIAIS
para uma
nova sensação
EM UM
minuto
O resultado

Ao SOL da

ESTA
Atmosfera
mantém o clima
DE ILHA para
UM ÚNICO
cérebro



pensei:
preciso de mais
de um motivo,
E ponto.

Energia.

NOSSA
INTELIGÊNCIA.

“Qual é o comportamento ideal quando ninguém
Duvida do próprio jardim?
Em tempos de escassez de água,
Seu estilo de vida mata.
Eu e você celebrando à
Demolição do ambiente.
Com cobre e tora de conceito.
Materiais para uma nova sensação em um minuto.

O resultado é um ar áspero,
Concreto de seguridade com passagem
À facilidade mais próxima.
Esta atmosfera mantém o clima de ilha
Para um único cérebro.
Pensei: preciso de mais de um motivo
E ponto.
Ao sol da energia,
Sobre nossa inteligência.”

“Textos”, 6/6
Agosto de 2020.

Para finalizar a série “Textos”, duas pranchas seguem a complementariedade de resposta a um diálogo frequentemente escutado aos ventos, que é o da estabilidade econômica, social, ambiental e política mundial. Uma espécie de transe que acomete aos privilegiados em termos de normatividade e de poder aquisitivo mínimo para sentirem um mundo perfeito, imutável, seguro e previsível. Aqui, não digo apenas sobre homens brancos da geração X para trás, mas mesmo de uma imensa quantidade de jovens, específico aqui, universitários, que demonizam essas personas de gerações passadas enquanto são a geração que consome sem a menor consciência em termos de quantidade e de impacto sistêmico. Um consumo que é vestido de green Money e pink Money¹⁵¹, muitas vezes. A compra online, a defesa de ideias sem aprofundamento, a defesa de coisas sem conhecimento fora do rebanho.

Acredito que esta página possa ser especialmente sensível à muitos leitores que irão, em um primeiro momento, já arquearem as sobrancelhas em um gesto de desgosto de intensa insatisfação pela necessidade de proteção de um coletivo imaginário em memórias carinhosas de suas épocas enquanto jovens millenials e gerações z que eram, afinal, tão melhores do que suas gerações passadas. Enquanto alguém nascido em 1997, já tive naturalmente meu momento mais denso de colaboração com esse mesmo sistema que, hoje, me sinto um pouco mais distante, embora ainda diariamente buscando me afastar ainda mais destes falsos ideais heroicos por bandeiras que nada contrapõe aquilo que se propõe; nada que pareça inquestionável ou perfeito promove algo diferente da alienação e saudosismo em qualquer mente sã.

O perigo da dualidade entre bem e mal e suas lutas eternas acometem em uma perpetuação do dano capitalista e cultural causado no meio-ambiente e para com os direitos humanos mundiais, em algum mérito, e é por isso que devemos olhar com atenção para os problemas do consumo da

¹⁵¹ São termos referentes a produtos com rotulações vistas como ambientais ou inclusivas, que geralmente advém de produtos ambientalmente danosos ou de empresas que não se posicionam em políticas internas para com ambas as questões, ambiental e inclusive (enquanto diversidade de sexo, gênero e expressão de seus funcionáries, por exemplo). Atraindo consumidores então por seus novos valores, marcas se mantém no gosto do consumo da nova geração, “preocupada” com questões ambientais e de inclusão até certo ponto, visto que a investigação assídua dessas marcas e produtos, é, muitas vezes, negligenciada pela confiança em suas formas de propaganda e marketing ou, consumo por grupos de convívio. Naturalmente, existem dezenas de exceções e produtos que de fato buscam aplicar estes valores em seus produtos e ambientes de trabalho, porém, vivemos em uma espécie de violenta época da propaganda e da falta de ética da relação produto-consumidore, e o cuidado na escolha é fundamental para qualquer indivíduo. A arte assim, se encarrega também de enfatizar este tipo de problemática uma vez que esta faz parte da constelação de problemáticas de seu tempo.

contemporaneidade para além de uma marca que se diz ambientalmente correta, inclusiva e afins. É preciso aprender a origem daquilo que consumimos para além da propaganda, do patrocínio e do que um grupo de pessoas clama; é importante tirarmos nossas próprias conclusões. E para isso, a informação diversa e o interesse real naquilo que consumimos se mostra fundamental. Ampliar nossas perspectivas, por exemplo, este deveria ser um livro com uma coletânea de processos criativos em artes visuais, e já falamos de múltiplos assuntos mesmo que superficialmente para a construção dessas obras.

Assim, devemos nos questionar, constantemente, sobre processos e derivações, conexões e resultantes, dos desejos aos valores que nos circundam e que se mostrar especialmente críticos em momentos das quais nos é privado sua interação leviana e banalizada, como a noção de segurança do futuro e a origem do futuro, do mito de heróis pelo consumo. Digo isso em especial com relação ao novo imperialismo que assola a hemisfério sul. Do cacau que se é consumido no mundo, ao brilho de maquiagens e peças de cada celular utilizado por aqueles que podem, existe uma mão de obra escrava, e mesmo para a indústria tecnológica do entretenimento, esta mão de obra escrava é desenhada para alcançar trabalhadores fora das lavouras.

Uma miríade de pigmentos artísticos também faz parte desta exploração contemporânea. Este tópico é parte fundamental do contexto destas duas peças, pois mesmo na indústria criativa, é comum que você receba um valor inferior a 5 dólares por dia para realizar o trabalho de grandes, médios e pequenos estúdios e empresas da arte digital. Consumimos desenfreadamente, e escolher marcas ou empresas que se mostram mais preocupados com o meio-ambiente sem apresentar estudos concretos ou políticas afirmativas registradas para consulta pública, não faz o indivíduo mais heróico do que aquele outro alguém tão maléfico por consumir certos outros tipos de alimentos, objetos, conteúdos e afins. Entramos em uma falsa perspectiva de boas escolhas, de bons e críticos consumidores, porém, ainda consumimos¹⁵².

Este ponto de nosso comodismo de consumo e desresponsabilização do poder aquisitivo pelas novas gerações e naturalmente, também as anteriores, mas especialmente as que nos encontramos, nascidos nas últimas quase três décadas, é o que particularmente criou o tom das últimas pranchas,

¹⁵² Aqui, ressalto especialmente o consumo de soja, o consumo de produtos de origem escrava como de grandes empresas de roupas e utensílios diversos vendidos online, a despreocupação em evitar utilizar transportes que usem combustíveis fósseis ou a total desassociação da matéria prima de diversos materiais adquiridos pelos consumidores ocidentais e mais especificamente, brasileiros, e claro, o consumo *desconsciente* de tecnologia e seu descarte.

evidentemente mais acalorados que suas antecessoras. A ausência de certa sobriedade é evidente, a tensão por meses de enclausuramento e a observação do consumo em crescimento conjunto a revoltas políticas culminaram em uma série intensa, com sensações primárias distintas, contrastantes e instáveis, um grande reflexo do ambiente em que foram compostas. “Textos” foi fundamental para que outras séries realizadas paralelamente pudessem seguir de maneira fluida, em outras temáticas e com outros recursos artísticos, conceituais e materiais, pois foi o espaço de grito às questões silenciadas pelo lockdown em um apartamento no interior, sem contato com outras pessoas durante meses, dependendo profundamente das mídias online do viés de construções artísticas da maneira em que eram possíveis, neste caso, através de antigas revistas e velhos papéis.

Enquanto isso, ele dança.

A primeira série em papel dos anos demarcados nessa obra, de produções entre 2019-2021, foi a série “Enquanto isso, ele dança”, composta por quatro grandes pranchas de papel, cada uma nomeada diferentemente, são elas “Enquanto isso ele dança pelos que serão”, “Enquanto isso ele dança por tudo”, “Enquanto isso ele dança pelo que é” “Enquanto isso ele pela arte” (em diversas ordens), a primeira série onde utilizei acrílico em papel e de certo modo, que o celofane foi adicionado a uma obra “bidimensional”. Esta série foi desenvolvida em Abril de 2020, nos primeiros meses de quarentena no Brasil. Notei um fenômeno admirável acontecendo neste mês que inspirou a realização desta série: como a dança havia se tornado a frente da liberdade pela arte no meio digital. Mais bailarines do que nunca, ativistas, escolas inteiras compartilhando histórias e registros audiovisuais ou fotográficos intensos. Como um apreciador do ballet, o que se iniciou pelo conhecimento da bailarina Ingrid Silva¹⁵³ logo se tornou um vasto espaço artístico a ser apreciado e admirado.

Há tempos tenho estudado as propriedades ópticas e materiais de alguns instrumentos artísticos pigmentados, como o moderno giz pastel, e suas técnicas, tradicionalmente estudadas como difundidas pelo trabalho de Degas, um momento interessante para o efeito industrial na vida de artistas plásticos da época. A técnica do giz pastel exige de quem o manipula grande criatividade na composição cromática de contrastes e limites dos espaços em papel: o dinamismo do traço confia à cor sua forma, deixando a precisão muitas vezes em segundo plano. Assim, o uso do pastel nas famosas bailarinas de Degas, para mim, é bastante lógica: que material poderia te proporcionar intensidade, movimento e uma certa praticidade fora dos pincéis? Os pequenos gizes pastel possuem uma textura específica quando manipulados; ao mesmo tempo que eternamente prontos e confiáveis em suas tonalidades, borram com facilidade. Hoje, na contemporaneidade, o giz pastel é utilizado de forma muito diferente

¹⁵³ Ingrid Silva é uma bailarina clássica carioca nascida em 1989 e ativista social, e uma das fundadoras do Black in Ballet para divulgação e suporte de bailarines pretes ao redor do mundo. Silva cresceu nas periferias cariocas e ao final de sua adolescência mudou-se para New York, se profissionalizando enquanto bailarina clássica. Silva é uma das figuras mais influentes no ativismo social racial da atualidade sendo especialmente notável seu impacto social durante a pandemia de COVID-19, enquanto um dos símbolos de resistência artística comunitária em anos de isolamento social.

de seu “berço”, talvez mais próximo do que seus antepassados, os carvões e giz sépia e brancos para esboços dos séculos anteriores, onde desenhos mais realistas eram apreendidos em fundos vazios.

A especificidade do giz pastel me fez desenvolver uma relação conturbada com a técnica do giz: muito me agradava as cores intensas, mas a ausência de capacidade de precisão, para alguém que utilizava os cirúrgicos lápis de cor, me frustrava rapidamente em meus primeiros anos de contato com o giz pastel. Foi apenas anos depois, em uma pesquisa científica na faculdade, que retomei o uso do pastel, mas não enquanto giz, mas enquanto lápis. Anos depois, foi o trabalho intenso de Ingrid Silva que me despertou a necessidade de um reencontro com as barras de pigmento. Fiz este esboço de Ingrid, em um Tutu azul, e vários outros trabalhos inspirados na mesma bailarina com este material. Era um material clássico, e ainda assim, desafiador. Nesta mesma época é que tive contato com outros bailarines, como Ruan Galdino¹⁵⁴, outro carioca bailarino de clássico e de contemporâneo. Nesta época, Silva e Galdino fundavam o “Black in Ballet”, e um mês depois do contato que tive com a obra de ambos, pela natural força da dança em um espaço restrito da pandemia, o maior movimento contra discriminação racial no Estados Unidos se estendia ao mundo inteiro, digitalmente, o movimento Black Lives Matter¹⁵⁵, a completar sua primeira década em apenas dois anos, fez história em 2020¹⁵⁶.

Acredito que o que estudaremos do impacto de milhares de ativistas e civis pelas ruas Estado-Unidenses e pelo mundo, nos será cânone à defesa dos

¹⁵⁴ Ruan Galdino é um bailarino clássico e contemporâneo Brasileiro, além de ativista social racial e artístico, assim como Ingrid Silva, integrante do ballet de Johannesburg.

¹⁵⁵ O movimento “Black Lives Matter” já possuía 20 anos de ativismo e resistência quando se popularizou a nível digital durante o primeiro ano da pandemia de COVID-19, resultante da indignação social global pelos homicídios brutais que a comunidade preta estado-unidense continuava a sofrer por parte da polícia do país – Assim como no Brasil. É o maior movimento da história estado-unidense e o maior movimento online mundial até a presente data. De Travon Martin, Michael Brown, George Floyd, e casos diários como o do jovem Samuel Vicente no Brasil, que fora assassinado enquanto levava, junto ao padrao, Camilly da Silva Apolinário, que passava mal e estava sendo levada ao pronto-atendimento mais próximo e acabou por ser a única sobrevivente dos três do assassinato por mãos policiais, um caso que segue impune até o momento de escrita desta obra.

¹⁵⁶ Devido as limitações de meu lugar de fala para com a profundidade do movimento Black Lives Matter, por ser uma pessoa transsexual branca, gostaria de referenciar leituras com maior espaço e propriedade sobre tal movimento: a bibliografia completa da pesquisadora e ativista Keeanga-Yamahtta Taylor, o clássico “Quem tem medo do feminismo negro?” e “Lugar de fala” da filósofa brasileira Djamira Ribeiro e demais obras da autora, a bibliografia de Maya Angelou e a “Liberdade é uma luta constante” da filósofa Angela Davis. Complementarmente, recomendo a leitura do artigo “Black Lives Matter? Um debate sobre igualdade racial em tempos de covid-19” pelo político e acadêmico Sérgio Augusto Ramos dos Santos Júnior, publicado em 2020.

direitos humanos para as próximas gerações, e para tal, sendo apenas um mero artista visual, gostaria de acrescentar na sessão de apêndice deste livro, algumas leituras preciosas ao tema, desenvolvida por quem pode de fato falar sobre a bela sequência de manifestos globais e suas pautas, mudanças efetivas na política estado-unidense e os efeitos que essa tem tido no globo, em especial no Brasil, que vive genocídios fardados há décadas.

Quando conheci a arte Ruan, tive o prazer de conhecer outros bailarines, mas foi na expressão artística de Galdino que a necessidade da série ser criada tomou a força criativa. A pandemia começava a assustar o Brasil, e artistas-ativistas como ele e outros se mobilizavam para continuar disseminando a energia que moveria por entre os meses, milhares de pessoas mentalmente abaladas pelo que estávamos começando a viver. A inspiração então, vinda de ambos bailarines, veio em forma de tinta, porém, eu não possuía poder aquisitivo para comprar telas para realizar a série; nem madeira ou outro substituto para aquela urgência artística oriunda da resiliência dos pares da dança. Assim, sobrou-me apenas velhos papéis, e poucas cores de tinta acrílica, técnica que assim como o giz pastel, nunca me senti com suficiente aptidão técnica para trabalhar: a acrílica, diferente do óleo, do lápis de cor ou gizes de minas de pigmento sólido, possui um tempo de secagem curto e uma mudança significativa das cores utilizadas pelo tempo de secagem. Entretanto, era, na época, assim como as colagens de alguns meses posteriores, as opções instrumentais viáveis daquele Abril de 2020.

Imergi então no trabalho de Ruan, conhecendo seu trabalho e compreendo extensões linguísticas corporais que eram realizadas em suas coreografias e apresentações, em fotografias do bailarino e, acima de tudo, em sua personalidade e experiência de vida enquanto um jovem ativista no eixo Brasil – África do Sul. Quando somos jovens, conviver com inspirações que são novos como nós somos, nos motiva a desbravar novos caminhos pelas mais diversas e intimidadoras paisagens, como aquelas apocalípticas em pandemia e fora dela, cenários das quais podemos, com nossos grãos de areia, colaborar para novas ilhas e terras se formarem diante de nossos olhos.

A série foi então dividida em quatro pranchas, de forma a compor quatro momentos do bailarino, integralizados em uma mesma ideia imaginária de coreografia, considerando a imersão nos movimentos e na identidade passada por cada momento: começamos com as pranchas “Enquanto isso ele dança por tudo” e “Enquanto isso, ele dança por todos que serão”. “Enquanto isso”, literalmente pelo momento pandêmico em que vivemos, e por “todos que

serão” e “por tudo”, dado seu ativismo que promove para além da representatividade racial no ballet clássico, a ativa movimentação em tornar a dança acessível, do incentivo ao ensino das mesmas no Rio de Janeiro e mundialmente, visto seu papel em *Black in Ballet* com Ingrid Silva. Vejo, assim, que acima de todas as pranchas está sua motivação enquanto bailarino, que transborda a unidade do indivíduo e da arte, pois está em lapidação e aprimoramento para guiar novas gerações aos espaços em que cria e compartilha seu fazer artístico. “Por tudo”, aquilo que se estende ao conhecimento dos demais, ao de público, como eu, de seu trabalho individual e sua força enquanto corpo artístico ativista ali, em 2020.

Em seguida, as prancha “Enquanto isso, ele dança por si” e “Enquanto isso, ele dança pela arte”, pranchas mais intimistas e da dimensão do indivíduo mais do que do coletivo, pois, sem o corpo de um não há o espaço percorrido; ainda que o acima do ser seja a lapidação e a motivação, é pelo ser que se vê o a arte, pois este o faz com o corpo, e no caso de bailarines, com o próprio corpo enquanto instrumento do conceito, como artistas do canto também o fazem. Assim, a valorização da unidade é, acima da arte, que é mera resultante dos fazeres com o Todo. Algumas pontuações e compartilhamentos poéticos com relação a forma com que a série foi desenvolvida, está na chave dos movimentos escolhidos para retratar cada nomeada prancha; do pensamento à expansão, ao equilíbrio sereno da adaptabilidade, ao passo à frente, levando consigo o translúcido celofane em polígonos, estruturas fundamentais presentes no passado e no futuro da forma. O corpo é rodeado pelo mutável plano do papel, em branco, a ser escrita e pintada novas histórias.

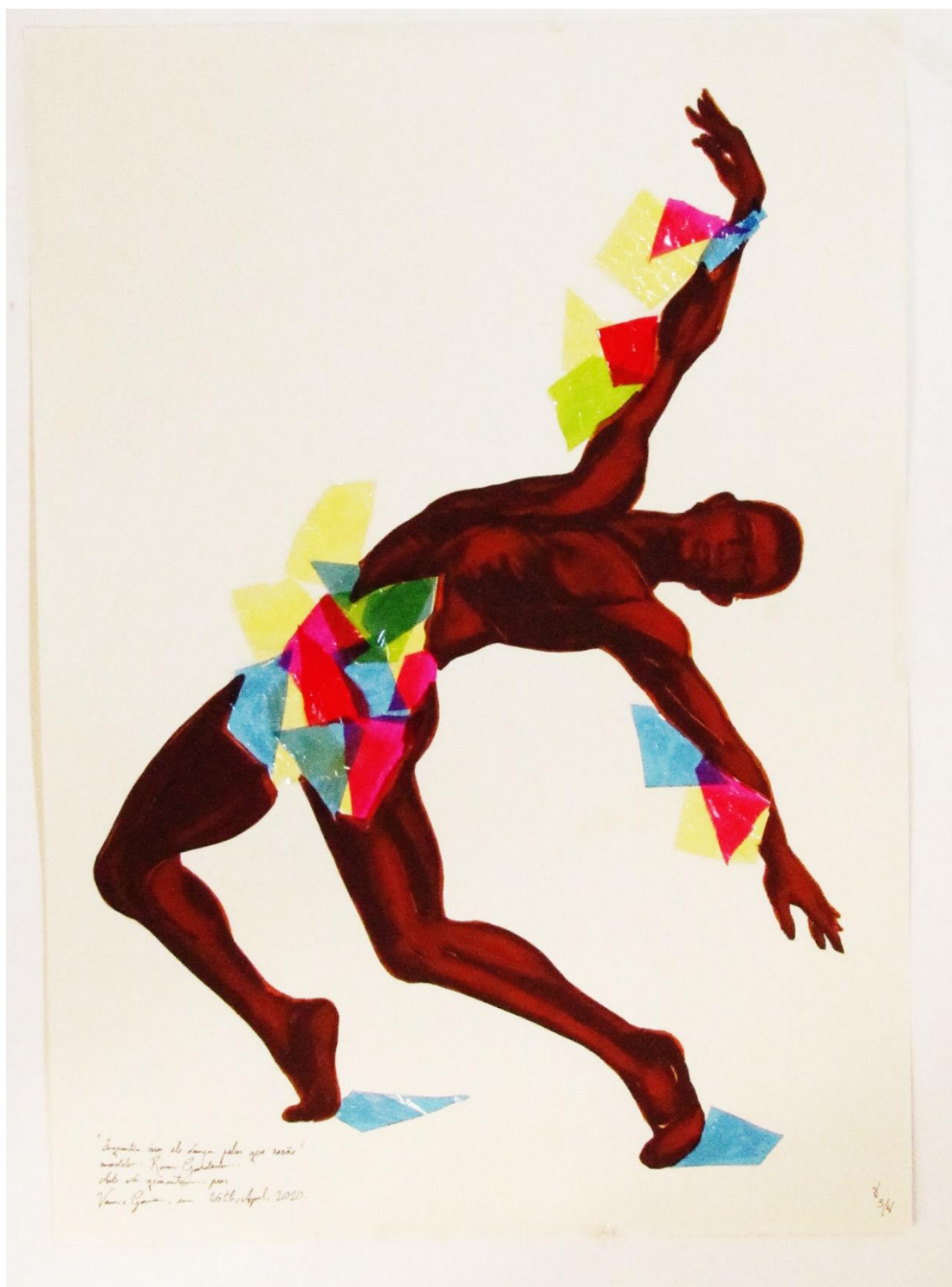


Figura 18. Imagem de uma das pranchas da série 'Enquanto Isso ele Dança' de 2020. – Celofane e tinta acrílica sobre papel. Modelo: O bailarino Ruan Galdino.



Figura 19. Imagem das quatro pranchas da série 'Enquanto Isso ele Dança' de 2020. – Celofane e tinta acrílica sobre papel. Modelo: O bailarino Ruan Galdino.

Espaço-Ser

Enquanto obras tomavam a forma do econômico e antigo (por estarem em meu atelier parado a anos) papel, outras obras tomavam a sorte como através do reaproveitamento de telas antigas e suportes alternativos, oriundos de grandes esforços de obtenção para a realização destas duas séries de pintura a óleo dos últimos dois anos. De vários modos, “Space-being” e “First Steps into the anthropocene” são complementares e foram em muitos momentos, simultâneos: um é o ser no espaço e no tempo, muito inspirado pelas leituras com lentes contemporâneas ao trabalho de Heidegger, e a outra, numa perspectiva sociológica multidisciplinar da entrada da humanidade no antropoceno. Assim, embora complementares, elas existem separadamente. As obras da “Space-being” são mangas-verdes da “First Steps into the anthropocene”, que só vieram a amadurecer em suas últimas obras, onde de fato existe uma ponte conceitual direta entre as peças.

A jornada da “Space-Being” começou, como o que acreditamos acontecer com tantas outras coisas no universo, do emaranhado de antigas fontes energéticas que enfim entram em conflito e assim, em colapso, para a geração de suas novas e expansivas quimeras. A probabilidade de certos eventos pode ser baixa, mas pode ser prevista pelos elementos que reagem ao seu meio. Assim, “Space-Being” fora um resultado de alguns elementos já existentes em meus questionamentos filosóficos e consequentemente, dos artísticos, porém, em um encontro ligado ao estigma da sorte. Uma grande amiga minha, a qual intimamente a chamo de Hazel¹⁵⁷, jovem estudante de psicologia e profunda entusiasta da ornitologia de mata atlântica, encomendara duas telas minhas em 2019, uma, destinada originalmente a um professor a qual possuía muito apreço pelo seu trabalho com pássaros, e a segunda, para si.

¹⁵⁷ Quando nos conhecemos na faculdade, a qual cursávamos a mesma aula de neurofisiologia, a primeira coisa que notei em nossa primeira conversa, além dos assuntos peculiares que brotaram, foi uma coloração atípica dos olhos da futura grande amiga questionadora do mundo. Com uma pigmentação que corria de um profundo verde exterior ao aro da íris, transitando para o sienna natural até um tom bastante amarelado como ocre, é que a cor mais evidente de avelã se encontrava enfim próximo à pupila. Aqueles tons logo me fizeram apelidá-la carinhosamente de “Avelã”.

Hazel foi responsável indiretamente por, além da fagulha de “Space-being”, a fagulha da série de mesmo ano de 2020 a ser apresentada em outros momentos, a série de 100 pinturas “100 Espécies da Fauna Brasileira”, que também se iniciou de certo modo por conta desta tela para um professor que, acabou ficando para si, no fim das contas. Quando Hazel pediu a primeira tela, me passou uma lista de pássaros observados pelo grupo de estudo, a qual comecei então a pesquisar suas morfologias no final de 2019, inicialmente em aquarela, para depois criar a composição em tinta a óleo, finalizada em 2020. O segundo par de telas foi iniciada apenas em 2020 utilizando antigas telas doadas por uma professora que fora especialmente importante para o meu desenvolvimento poético, incentivando a interligação entre o interesse teórico com o interesse poético.¹⁵⁸

A primeira obra da “Space-being” foi realizada entre o contexto não-pandêmico e pandêmico: suas primeiras linhas foram desenvolvidas em fevereiro de 2020 e o restante, durante a pandemia, em outra cidade, em abril e Junho de 2020. Este percurso foi, de certo modo, documentado pelo criativo de audiovisual, e grande amigo de conversas profundas, Henrique Nakandakare, no breve período em que pudemos nos encontrar antes do Lockdown brasileiro. Ao Henrique, são especiais os agradecimentos por nossas longas conversas noturnas sobre a vida, que certamente inspiraram o afinilamento do viriam a ser as reflexões de “Space-Being”. “To the future, take the stairs” possui um azul intenso, resultado do pigmento direto de ultramarino sintético adquirido no mesmo ano, e embora sua secagem seja problemática, a dimensionalidade que este dá aos trabalhos a qual inseridos, compensam esta maior duração de finalização de pintura.

Para esta obra, além da cisão de imagem, já muito conhecida pelas artes visuais quando obras são fragmentadas, esta tem três pontos de apoio compositivo-conceitual: As escadas (acesas), a grande M 57, ou, famosa Nebulosa do anel, e a distorcida biblioteca que segue a distorção do próprio universo ao seu redor. As escadas, embora tortas, são escadas, isto é, invenção que acompanha a antiguidade há muito mais tempo do que elevadores, carros, transportes aéreos. “Para o futuro, pegue as escadas”, nesta simples alusão ao excessivo uso de facilitadores para atividades humanas comuns em espaços densamente metropolitanos, que é onde o desenvolvimento das novas

¹⁵⁸ O vínculo hoje evidente entre interdisciplinaridade da forma e do texto fora apenas possível devido à mentoria de professoras doutoras da Graduação que me orientaram ao longo dos cinco anos de faculdade de Artes Visuais das quais estive imerso entre 2015 ao fim de 2019.

tecnologias surgem. Aqui, é importante ressaltar que esta peça não desqualifica a importância da tecnologia, mas sim, algum grau de ética¹⁵⁹ e consciência do impacto negativo para algumas sociedades humanas, que em muitos graus pode demarcar ainda mais o abismo social entre classes, e a dissociação do campo da cidade de forma bucólica e antagônica.

Notam-se escadas iluminadas, recortadas, em ângulos difíceis de caminhar. Escadas iluminadas mostram o caminho por si só, de uma união entre a tecnologia e às antigas invenções enquanto parte reconhecida do desenvolvimento da humanidade também para o futuro; sem o uso da gasolina, a movimentação aqui é feita pelo corpo, com seus esforços naturais, biologicamente sustentáveis pela necessidade fisiológica de saúde, por exemplo. Andaremos assim todes de escadas pela eternidade? Não. Mas precisamos, mesmo, pegar tantos elevadores e pedir nossas comidas diariamente e considerar até mesmo drones para realizar tal atividade? Como estamos administrando o sonhado tempo a mais da vida humana para além de prolongar a escravização de antigos e novos povos para sustentar este novo e cobiçado estilo de vida? A cada dia, a censura aumenta mesmo em países ditos democráticos, sorrateiros movimentos que dão, em troca, palatáveis mentiras desnecessárias ao nível que se consome. O próprio jornal, te dirá para andar de carro, e para sofrer por não comer carne, por exemplo, dado a inflação no país durante a pandemia. Alimenta-se o público com o mais clássico pão e circo ocidental. Assim, não, não precisamos andar para sempre de escadas, mas não estamos boicotando-as demasiadamente, as vendo como necessidades de superação à um determinado progresso prometido? A simples crítica é a mais bonita área cinza do conhecimento que gratuitamente podemos acessar.

¹⁵⁹ Assim como em outros momentos da história humana e suas gerigonças rentáveis, o demasiado uso de determinadas tecnologias que se apoiam muito mais no supérfluo entretenimento do que a tão sonhada facilitado da vida humana para que esta pudesse desenvolver em outros campos que não apenas do mero vício por certas atividades, gera problemáticas sociais, culturais, ambientais, porém, pouco prejudica o setor econômico. Vivemos em 2021 o reflexo da falta de ética das estruturas de aplicativos e suas notificações, a imposta dependência aos celulares para aqueles que possuem o poder de compra para tal; o efeito em crianças e adolescentes é negligenciado, por exemplo, sem comentar os impactos ambientais pelo consumo e falta de descarte correto (e sua reciclagem) de milhares de celulares vendidos diariamente no globo, hoje. Os escândalos do META, por exemplo, são um bom exemplo da imposição abusiva das novas tecnologias aos consumidores, e o questionamento à esta vida jogável é essencial para tentar esquentar fagulhas de mudanças e posicionamentos quanto a estas novas ditaduras digitais, onde estar fora dela, pode ser como não participar ativamente da sociedade em que se está inserido em certas partes do Mundo, que consomem para além das mídias sociais, transporte e comida oriunda do uso dependente de celulares.

Agora, em meados de Janeiro de 2022, alguns quadros do início dessa obra já se desdobraram diferentemente do que, há alguns meses, escrevi com relação a imensa subnotificação de casos de COVID-19. Quando a obra “Target is limit, careful with the landing” foi criada, as notificações oficiais eram de cerca de 50 mil casos por dia. Hoje, ao escrever sobre ela, embora a mortalidade em adultos seja bastante menor do que a experienciada proporcionalmente há dois anos, foi, nesta semana, de 200 mil casos. Estas notas servem, justamente, para contextualizar a criação destas obras, em cenários tão nebulosos quanto suas próprias referências e estados de apresentação. Esta série, Space-being, sobre uma descronologia súbita com facilidade, falaremos assim, da primeira obra da série, a peça “To the future, take the stairs”, do primeiro semestre de 2020, desenvolvida para a já citada, amiga piracicabana, Hazel.



Figura 20. “To the future, take the stairs”, 2020. Pigmentos inorgânicos e tintas orgânicas a óleo sobre tela por Vannie Gama. Em coleção particular.

Enquanto as iluminadas escadas mostram o caminho, ela possui, naturalmente, limitações. Esta não atravessa nossa gigante M 57 ao fundo, mas acessa outros espaços da biblioteca curvada pelo tempo e pelo espaço ao seu redor. A escolha da M57 se deu de forma a representar o presente. Como fora uma tela que levaria meses a ser finalizada, a causalidade daquele ano de 2020 nos presenteou, no mês de Abril, com a chuva de meteoros de Lyra. As milenares líridas ocorrem próximas e durante meu aniversário, porém, poucas vezes tive a sorte de ver o céu limpo o suficiente para apreciá-las. Pensei então, em representar o presente, pela nébula do anel que habita a constelação de Lyra, que embora um evento anual, foi naquele momento, se repetindo mais uma vez, que está tela tomou os traços que a definiriam como fora finalizada.

As nebulosas são temas frequentes em minhas produções, talvez mais do que galáxias. Isto porque vejo nas nebulosas uma fabulosa representação da relatividade do tempo-espaço, da “vida em câmera lenta” e “aceleração da vida” em determinados pontos de observação do universo. A forma estável como as representamos na cultura popular, enquanto vivem como bolhas, de certo modo, observadas com tamanho *delay* por nós, seres humanos, e pigmentadas “artificialmente” graças ao auxílio da química¹⁶⁰. Elas, por si só, merecem longos textos, das quais aqui, sintetizo apenas em sua finitude, relatividade em observação e companheira das ações milenares da vida na Terra por ora. Ao seu redor, por fim, a biblioteca; símbolo tradicional do conhecimento, bastante modificado hoje pelos acessos que possuímos a títulos como jamais tivemos antes na história, milhares de arquivos ou mesmo exemplares físicos, que já não necessitam na maioria das vezes de grandes viagens para o contato com alguns volumes fundamentais em quaisquer disciplinas; o poder da tradução, transcrição, tiragens enviadas mundo a fora, nos fazem preencher o nosso caminho com um conhecimento que, entretanto, pode vir a ser inacessível em conteúdo.

Esta é então a “para o futuro, pegue as escadas”, e a partir do momento que esta foi finalizada, é que compreendi a necessidade de criar um ambiente com mais elementos sob as mesmas aflições contemporâneas e ao mesmo

¹⁶⁰ As “fotografias originais” de eventos astronômicos como as nébulas são em preto-e-branco (quando tiradas pelo Hubble, por exemplo, que é diferente de uma observação a telescópio na Terra). A pigmentação destas fotografias é artificial, baseadas nem filtros químicos presente no corpo destes eventos que podem ser preenchidos por cores do espectro visível seguindo tais propriedades físico-química dos eventos e também considerando a sobreposição de data de diferentes filtros de captação imaginética, numa espécie de escultura bidimensional do evento astronômico, podendo assim ser variável a pigmentação por abordagem de *filtro* a ser inferida pelos olhos artístico-científicos de artistas-astrônomes interdisciplinares.

tempo, de profundas admirações astronômicas, em múltiplas linhas de raciocínios em um plano tridimensional no pensamento e no mundo observável, registrado na tal da polêmica “bidimensionalidade” da pintura. Aqui, cabe comentar sobre a decisão de trabalhar em série, algo que comento com amigos e artistas próximos: trabalhar em série me é uma necessidade para continuar trabalhos, pois me traz o incentivo diário através dos meses de finalizar uma múltipla composição.

Antes de quaisquer justificativas conceituais, existe a simples domesticação de *preguiçosos artistas*, pois embora eu tenha criado nestes dois anos, centenas de obras página a página ou obra a obra, a maioria delas foram possíveis as custas de ideias que nunca saíram do papel, ou vão demorar muito a deixá-lo, ou mesmo projetos “unitários” que são deixados de lado dada ou sua complexidade, ou o simples desinteresse, muitas vezes por erros que não consigo arrumar em muitos destes trabalhos. Costumo comentar o seguinte “conselho” em conversas casuais da prática artística: Se você prevê uma série de 8 obras, mesmo que apenas faça 4, pelo menos as fez. Se você depende de apenas uma obra para o seu raciocínio e, largá-la, não terá nada finalizado. Aprendemos assim, cada um à sua maneira, contornar suas próprias sabotagens por estratégias talvez pautadas no erro; porém, sem moralismos, pois tanto da ciência e do ato de experimentar depende disto, que, por que cobraríamos da arte de ser imbatível ao cansaço, ao desinteresse e de certo modo, a uma falta de conexão de quaisquer naturezas que alterem a finalização de uma obra ou ideia?

Entretanto, para mim, esta estratégia se mostrou útil desde uma antiga série, talvez minha primeira, de 2016, onde planejei diversas obras e realizei apenas quatro, nos meus primeiros contatos com fenomenologia.¹⁶¹ Nesta época, minhas leituras começavam a investigar dezenas de biografias de artistas e inventores, vasculhando suas curiosas vidas pouco heroicas, como se tem em museu imaginário. Independente do gênero, altos e baixos e problemas processuais, rotinas bagunçadas nas primeiras décadas de vida, e um imenso gosto pela experimentação de “técnicas para lidar com si mesmas” me foi motivador. Produzi pouco ou nada em 2018, por estar na Alemanha, onde realizei apenas algumas pinturas de eclipses, still lifes, fiz as pazes com a aquarela, me frustrei com telas e tintas boas demais para a minha capacidade

¹⁶¹ Estas obras foram de uma série chamada “Heimwelt oder Lebenswelt?” onde obras como Leis da Predação, Corpo sozinho, Atemporalidade em carne, Humane e sua besta, foram realizadas entre 2016-2017.

técnica da época, pensava política por morar com uma jovem professora síria, e assim, foi apenas em 2019 que a ideia de séries pode retomar o seu espaço processual, com a série afigurações do tempo, pré-pandêmica.

Enquanto esquematizava as séries, desenvolvi alguns percursos processuais para fragmentar a obra antes de misturá-la à série. Primeiramente, passo meses pensando e questionando coisas que, muito demoram para tornar a forma artística, pois estão imersas em leituras, em notícias do mundo, em pesquisas motivadas pelo presente, pelos estigmas, pelo que parece, de certo modo, antiquado, muitas vezes, como a questão ambiental ainda não ser levada a nível mundial, como o racismo ainda se preservar mesmo com a globalização, como o imperialismo moderno em contínua expansão, como o fato de que nós, pessoas trans e fora da heteronormatividade ainda somos mortos em vários países, onde observamos exemplos queers historicamente sendo retirados de seus postos de grandes revolucionaries para outras áreas, como no caso de Alan Turing, como o patriarcado que embora, em alguns lugares, esteja sendo quebrado, em muitos outros, como aqui no continente americano, ainda causam a morte social da eterna segregada e cruel mulher, sempre representada na cultura de forma a ser assustadora em filmes de terror, ou fútil e aliviadora, descontrolada em temperamento e dependente do corpo masculino. Depois que consigo estabelecer algumas associações em analogias imagéticas, passo a rabiscar. Estes rabiscos costumam prever simultaneamente a forma e material básicos dos trabalhos, e é nesta fase que procuro obter os materiais ou admitir que por falta deste uma ou outra série não é possível de ser realizada, muitas vezes consigo simplificar e achar alternativas, mas no caso da tridimensionalidade ou das novas mídias, acaba por ser uma sentença de ideias que permanecem nos rabiscos.

Durante estes rabiscos, tanto forma, quanto material “mínimo”, quanto pontos a serem tratados são estudados, daí, é possível ter uma noção de quantas peças uma série terá. Todo esse processo é extremamente mutável e volátil, revisado diversas vezes, e muitas vezes, a cada obra iniciada destes esboços, muitas notas são desconsideradas em prol de novas colaborações, sendo então mapas incompletos ao invés de precisos roteiros. Depois de pensar na disponibilidade de material e na qualidade técnica de execução, é que passo para o que chamo de cartografia das obras, como *blueprints*, que também estão sujeitas a alterações na prática, mas que diferentes dos rabiscos, preveem as inspirações conceituais, imagéticas e detalhes da composição. Por exemplo, quando realizei a série 100 espécies da fauna brasileira, meu mapa de série era

um arquivo em excel, com todas as espécies listadas em nome científico, reino, gênero, família, data de execução, ordem de execução, e pastas com referências bibliográficas e visuais da morfologia das espécies. Já com a série “Space-being”, estes mapas eram mais conceituais, com relação às referências astrológicas pontualmente descritas e enumeradas em meus cadernos. Acredito ser um desenhista defasado, de forma que mesmo estudando esta arte, prefiro substituir os desenhos das obras por estas cartografias em maior parte geométricas com números e legendas, para onde cada referência irá contribuir para a composição final.

Depois desta etapa de cartografia é que se iniciam as partes finais da obra, isto é, o processo material em si, onde as peças e fragmentos são lapidados, preparados para receber rabiscos longos em carvão ou sua primeira demão de proteção à superfície. Começo assim, o imprevisível processo do diálogo entre tudo o que já foi, o que poderia se tornar, que muitas vezes está claro e definido na mente de forma quase tridimensional, para o presente. Vejo que os ajustes que o presente conflui nas obras são, como detalhes positivos de um suporte ao que estava cartografado, são como os ventos que irão decidir certas rotas sob as condições do aqui-e-agora utilizando os instrumentos que lhe foram dados; às bússolas conceituais e os mapas, que sempre trazem consigo distorções de algum perímetro.

Durante a pintura, alguns planos se mostram impossíveis, pois a mente costuma dar mais espaço para a superfície do que está realmente o tem, podemos assim ou nos perder em nossos processos, ou simplesmente acatar aos cortes dos ventos por rotas menos desorientadas, quando este for o caso. No fazer artístico, a fórmula é como um leite artificial em comparação aos benefícios do leite materno, irreproduzível em larga escala, e nós, crianças famintas, teremos mais ou menos nutrição dependendo do que nos for dado, e numa certa antropofagia, também somos as mentes que tem até certo ponto o poder de escolha entre o artificial da cega reprodutibilidade processual e ao leite materno, com certa instabilidade e questões culturais, mas com grande potencial de saúde ao indivíduo que dali encontrar a fonte para o fortalecer do corpo e da mente. Com isto, quero dizer que os ventos do presente, alternam poéticas de artistas que migram de técnicas em técnicas e trabalham de diversas formas durante a vida, e talvez isso não seja tão socialmente bem recebido pela falta de uniformidade das obras; porém, a navegação que passa por cima da natureza da mudança e suas reações, logo se torna apática, anêmica.

Neste diálogo, gostaria de trazer as palavras de Marina Abramovic¹⁶² em uma entrevista para o Louisiana Channel, chamada “Advice to the young”, de 2013, onde, ela diz, sobre grandes artistas para além de “How do you know you’re an artist?”: “To the great artists, it’s all different types of rules, (...) it’s like you’re obsessed, it’s like nothing else in your mind, you realize the work and its complexity of the intensity of the art that you put into work and also I think the great have to be ready to fail, which not many too people do. Because when you have success, in certain way then in the public accept you, in a certain way you start involuntarily to reproduce the same images, the same type of work, and you’re not risking and the real artist, always change their territories and they go to the land they never be, there is unknown territory, and then you can fail and you risk. And that failure actually is what makes this extra you know ready to fail that makes great artists, and again if you wanted to see on you want to be famous and rich then you just can forget even the ideal be an artist because the money and the successes it’s not aim, it’s just a side effect and sometimes happen in lifetime sometimes not, but doesn’t keep you way from working. It’s very interesting to me I have a great example for me to the real courage (...) I think the most courage act in the history of humankind was definitely Columbus¹⁶³ (...).

E ela continua, “I had a very old professor really which I love very much and he gave me two advices: if you are drawing with your right hand and you’re getting better and better and become virtuous, so that you can close your eyes you can draw anything, immediately change to the left hand, and that was a very important advice because when you become a routine that is the end of

¹⁶² Marina Abramovic é uma das maiores artistas contemporâneas vivas da atualidade; mãe (ou avó, como se auto-institua) da performance, Marina desenvolveu trabalhos em performance, videoregistro dessas performances colocando o corpo em seu limite ao longo de toda a sua vasta e prolífera carreira artística. O trabalho de Abramovic influenciou o curso da arte moderna e contemporânea desde o início de sua atuação, há quarenta anos.

¹⁶³ Marina discorre mais sobre a visão histórica que possui sobre as navegações de Christovão Colombo rumo à Índia que resultara em sua chegada, por engano, às Bahamas, no continente americano. Aqui, optei por não me alongar neste assunto pois, no Brasil, é problemática a ideia de “descobrir” territórios já ocupados por natives de forma heroica, visto que esta resultou no futuro genocídio, apagamento cultural, e escravidão de milhões de vidas ao longo da história da humanidade por parte de frotas Europeias. Porém, em respeito à artista, optei por manter a menção, também por ser importante lembrar que a crítica à falas coloniais, mesmo que vinda de personalidades das quais muito temos o que aprender, podem ser relembradas justamente para que entrem nos tópicos de discussão destes cânones (assim como na filosofia e na ciência). O ato de ceifar estas oportunidades, ou outros extremos como a plena compreensão de sua fala pelo “momento histórico em que viveram”, nos desresponsabiliza do debate e censura questionamentos essenciais das grandes problemáticas socioculturais nos direitos humanos e de reconhecimento histórico de crimes de guerra, crimes contra a humanidade, que questione para além da simples desconsideração.

everything. The second great advice he said to me is “In your lifetime you probably will have one one good idea if you’re really good artist, and if you’re genius, two good ideas, and that’s it. But be careful with them.” Esse conselho se estende a necessidade de abruptas mudanças e dos mitos de DNA’s de artistas in vitro, por exemplo, é possível identificar um estilo em um pedaço da produção de Escher, mas em vida, em seu ateliê interno e externo, os estilos e ideias eram múltiplas e pouco lineares; desde sua fase em desenhar paisagens italianas até seus famosos desenhos em perspectiva, que foram pontos específicos enquanto produção. São inúmeros exemplos do que chamamos de grandes artistas (e também inventores), que possuíam, na práxis, a entropia de criação mais presente do que a reprodução do movimento em uma máquina de movimento eterno.

Abramovic continua “When I was young I would have different ideas to do work and was never linear, so I never wanted to develop kind of certain style that I will be recognized so we have this obsession with one thing and I had to do it. Mostly I would do the work that I’m afraid of. If I’m really afraid of an idea this is exactly the point I have to go. Because when you do things you like you never change, there’s no where to go. You’re always doing the same again and again but if you do things that you don’t know, the things you’re afraid of, something really different than it’s really important to go to this different pattern. Something different happen.”

A instabilidade seja em conceito ou em forma, em técnica, ou mesmo mídia, que ocorrem em qualquer momento da execução de uma peça possibilitam a expressão da mudança do controle sobre a peça, sobre como ela será inserida no resto do organismo conceitual ou mesmo estético de uma série. Um exemplo disso foi a obra tridimensional de “Target is limit, careful with the landing”, que diferentemente de todas as outras peças da série Space-being, ela não acompanhada a linearidade dimensional das obras (que naturalmente, também são tridimensionais, mas, por convenção manteremos enquanto bidimensionais para a compreensão de tela/imagem expressa em superfície de obra vertical ou horizontal final). Esta obra, para aqueles que estão familiarizados com arte moderna e contemporânea brasileira, pode remeter a um primeiro momento ao minimalismo geométrico da construtivista Lygia Clark (1920 – 1988), que a propósito é um caso de grande repercussão histórica em seus trabalhos de superfícies moduladas, esculturas, diferentemente do seu impacto em pintura, consideravelmente secundário quando reconstituímos as *magnus opus* da artista.

Como já registrado, a forma do círculo é para mim bastante simbólica em um primeiro momento de navegação e voo no uso da tinta sobre superfícies: ela permite uma menor orientação de “certeza” de sentido e direção das composições, embora contida em si, confortavelmente, diferentemente de outras formas que exigem maior ousadia em sua disposição e montagem. Dessa forma, utilizar a circunferência nos remete desde a orientação da mesma para a geometria básica grega que nos traz a segurança da forma, com os engatinhares de expansão da pintura pelo simples questionamento ao plano acadêmico retangular. Porém, ainda visível o terreno conhecido, onde tateamos sem muito medo pelas possibilidades de investigação e encontros de composição, até que se proponha algum movimento crítico como a ausência do acontecimento singular da pintura “estática”, ou “orientada”. Exemplos disso são as obras “atemporais” de “Fall” e “Nébula” de afigurações do Tempo, “Time’s Up” de “Primeiros passos no antropoceno”, e esta pequena escultura, onde embora a área seja comum, a proposta visual é quem requer atenção à solução que leve para além da contenção espacial.

Nestes anos de 2020 e 2021, se viu uma corrida espacial com maior intensidade do que o passo lunar. Mesmo sofrendo já com o problema do lixo espacial em toneladas na atmosfera ao ponto de operações simples como satélites ou outros lançamentos em órbitas se tornem perigosos pela irresponsabilidade internacional na manutenção do espaço atmosférico terrestre¹⁶⁴, nossas metas para Marte e outras explorações lunares e planetárias atuais¹⁶⁵, a meta de um marco antropocênico pela “transplanetariedade” é intensamente buscada pelas atuais potências globais. Explorar o universo, como explorar mares desconhecidos, requer engenharia, ciência, e uma imensa quantidade de capital para expedições com taxas consideráveis de fracasso. Afinal, somos bastante frágeis enquanto criaturas, sem tolerância a radiação espacial, ou sem tempo de vida para percorrer da maneira que conhecemos hoje qualquer unidade astronômica sem desfalecermos no caminho. Para além disso,

¹⁶⁴ Enquanto nos preocupamos com o lixo terrestre, também temos de nos preocupar com o lixo e resíduo a orbitar a Terra, resíduos estes acumulativos há mais de cinquenta anos. A ausência de políticas globais de responsabilidade ambiental a nível atmosférico resulta em hoje, centenas de milhares de objetos de origem das tecnologias humanas e orbitar a centenas de quilômetros por hora diferentes camadas de nossa atmosfera, dificultando a continuidade da exploração espacial, colocando em risco satélites de diferentes nações e em risco a própria humanidade, a medida que certos detritos retornam à Terra – Torna-se um ambiente insalubre pela ausência de políticas públicas globais entre as grandes potências.

¹⁶⁵ Como Enceladus, IO, e as centenas de exoplanetas listados nas últimas décadas, ou, mais tangível a nossa realidade, as explorações Marcianas, até então temas de ficção científica e agora, gastos exorbitantes reais por parte de países do Hemisfério Norte.

é preciso confiar, suficientemente, em uma ciência prévia e em sua arquitetura em expansão. É de uma beleza singular quando, pelo conhecimento que é visível, nos deparamos com problemas invisíveis, e essa força do que não fora explorado move a humanidade através dos séculos.

A Fireworks Galaxy, ou NGC 6946, a 25.2 milhões de anos-luz da terra ainda no aglomerado de Virgo mas não mais parte do local group, e embora menor do que a via láctea, contém pelo menos metade do número de estrelas da mesma, e ademais, um local palco para supernovas. Entretanto, apesar de lembrar fogos de artifício, a NGC 6946 é um mar de incertezas observáveis por entre suas obscuras e densas porções de radiação e sua interessante relação com uma galáxia anã recentemente catalogada¹⁶⁶. Por estes mares densos da Fireworks galaxy bastante estudados pela ciência atual é que lhe foi dado o protagonismo na peça "Target is limit, careful with the landing". Estes primeiros anos da década de 2020 estão sendo fortemente marcados, para além da consolidação de previsões quase apocalípticas para com a crise ambiental causada pela exploração humana de recursos naturais, e de avanços significativos nas discussões de igualdade de gênero e diversidade, por esta exploração galáctica que enfatiza poder aquisitivo de grandes corporações e indivíduos, enquanto problemas aqui na Terra estão longe de terem progressos para longo prazo, no que diz respeito a condições básicas de sobrevivência de nações inteiras¹⁶⁷.

"O Alvo é o limite", a comoção para se chegar o mais rápido e o mais precisamente naquilo que se espera é bastante redundante, assim, que outra forma esta obra poderia ter, se não precisamente a de uma circunferência? Sua face é completamente visível a nós, como a própria posição da Fireworks galaxy para nós, aqui da Terra. Aquilo que é distinguível de um alvo extrapola a possibilidade de controle, ou seja, estamos contidos na meta de algumas poucas mãos carnudas. Na obra, um não-objeto, possui duas faces, uma visível, limitante, e outra bastante semelhante com a primeira, porém, com outro posicionamento, aderindo a tridimensionalidade e o ângulo gerado entre a face

¹⁶⁶ Recomendo os artigos antigos de Sug-Whan Kim e Mun-Suk Chun de 1984, e os artigos contemporâneos "The distance, supernova rate and supernova progenitors of NGC 6946" de Eldridge e Lin Xiao de 2019-2020, e " A detailed study of the radio-FIR correlation in NGC 6946 with Herschel-PACS/SPIRE from KINGFISH190" (2013) de F. S. Tabatabaei¹, E. Schinnerer¹, E. J. Murphy², R. Beck³, B. Groves¹, S. Meidt¹, M. Krause³, H.-W. Rix¹, K. Sandstrom¹, A. F. Crocker⁴, M. Galametz⁵, G. Helou⁶, C. D. Wilson⁷, R. Kennicutt⁵, D. Calzetti⁴, B. Draine⁸, G. Aniano⁸, D. Dale⁹, G. Dumas¹⁰, C. W. Engelbracht^{11,12}, K. D. Gordon¹³, J. Hinz¹¹, K. Kreckel¹, E. Montiel¹¹, and H. Roussel.

¹⁶⁷ No Brasil, a pobreza volta a assolar o país durante a pandemia de COVID-19 entre 2020 e 2022, dados de difícil acesso visto o golpe do censo demográfico de 2021.

visível e invisível a um primeiro momento. Escolhi fotografar a pequena obra lateralmente, ignorando o posicionamento esperado para observação.

“Careful with the landing”, palavras de alarme quando geralmente se comemora uma aterrisagem de sucesso, uma necessária contenção à continuidade de um comportamento milenar daquilo que é explorado sem se olhar para trás. Nossos alvos são os limites, é a expansão humana empenhada naquilo que é sobre-humano, enquanto os velhos problemas humanos são desprezados por não serem suficientes no jogo impetuoso da conquista aquisitiva. É com cuidado que devemos aterrisar, se neste ponto focaremos o tal do futuro da humanidade, como uma redenção ao planeta que deixamos, já tão previsivelmente, irrecuperável? Respondi superficialmente, na época, em 2020, com esta pequena peça, de retalhos baratos de madeira e técnicas com as pontas dos dedos ao invés de pincéis.



Figura 21. Imagem da obra "Target is limit, careful with the landing.", óleo sobre madeira e metal. 2020. Vannie Gama. Pequenas dimensões.

Em 2020, enquanto me envolvia na série “100 espécies da fauna brasileira” motivada pelas queimadas que ocorriam nos biomas brasileiros naquele ano, as séries em pintura a óleo acabaram por serem profundamente influenciadas por esta série em paralelo. Hoje, isso se faz mais claro do que dois anos atrás, quando estas peças estavam sendo esboçadas. Alguns fragmentos poderiam facilmente compor o outro volume teórico que vem após esta obra, porém, é aqui que possuímos terreno para certas notas criativas e de diários que não cabem a certas filosofias.

Este ano de 2020 foi intenso. As mudanças todas acarretaram diversas linhas de fuga em um horizonte comum, do próprio corpo em estresse, em um daqueles momentos de limite em que, nós, que vivemos o futuro, podemos olhar para esses seres nossos de outras eras e entender a inocência em acreditar que se viviam de fato o pior dos tempos. Apesar disso, a inspiração brotava, e além destas séries de ilustrações científicas e das telas, outras séries ópticas e cinéticas começavam a dar seus primeiros passos, sem se levantar, mas engatinhando. Mais importante do que a execução, são as ideias. Estas surgem aos montes e muitas irão se perder, algumas, iremos subestimar e nos tomará anos, outras, iremos realizar sem muito trabalho e quase intuitivamente em torno de um imediatismo compulsivo. 2020 e 2021 foram o berço de ideias que certamente tomarão muito tempo por vir, e algumas delas, tem suas transições nestas peças.

A próxima obra a adentrarmos é a terceira da série, “Densidade de expansão enquanto um fator-padrão”. Esta obra se deu por uma pesquisa em espécies marinhas de cnidários, e estudar espécies de mar profundo, os tais dos “aliens” do planeta Terra, provavelmente irão resultar em intensas sensações e reflexões com relação a vida e seus padrões orgânicos. Na figura da obra se observa sete fragmentos, das quais os três primeiros lidos da esquerda para a direita encontram-se espécies marinhas, seguidos por outros três fragmentos um tanto abstratos, resultando em um último disco esverdeado. Essa configuração é uma trajetória, um padrão do micro para o macro da vida, com certo caos e transições pouco claras, porém, ainda assim, reconhecidamente partes de uma mesma obra.

O movimento das “águas-vivas” diferem do nosso movimento terrestre, e por mais óbvio que essa afirmação seja, peço que mergulhe na especificidade do significado desta inferência. Alguns destes animais se movimentam por pequenos impulsos, contra a densidade do ambiente que os cerca, dado geralmente suas minúsculas proporções. Nós, com nossas lentes e gravações,

geralmente nos esquecemos das proporções do mundo ao nosso redor: O mar é mais profundo do que a distância entre a crosta Terrestre a qual pisamos e vivemos e o limite da Troposfera, camada onde há vida, em alguns lugares do planeta.¹⁶⁸ Em outras palavras, o céu e o mar são bastante proporcionais em termos de quilômetros de altitude e profundidade.

E o que tal profundidade e altitude demonstram de algum tipo de padrão de expansão? E expansão de quê? A pressão das profundezas e o vácuo do espaço, a ausência de luz nas profundezas do universo e a ausência desta mesma luz no chão dos oceanos terrestres: A escuridão é maior do que a luz, num belo *chiaroscuro*¹⁶⁹ em proporções universais. O pequeno feixe em tempo e espaço de luz estelar que faz possível nossa existência, é de menor extensão do que o espaço ausente desta luz, este, por sua vez, se expande, comprimento os traços luminosos do universo.

Porém, nós, contemporâneos, há muito não dependemos apenas da luz solar para reconhecer aquilo que é luminoso ou iluminado. Das lâmpadas aos nossos dispositivos digitais, e isto, não é algo exclusivo do ser humano. É aí que a exuberância da criatividade da natureza entra em cena para outras espécies milenares e pré-históricas, como estas estruturas tão simples quanto das águas-vivas. Estas, brilham nas profundezas, com seus mecanismos geniais de bioluminescência, causando um eterno fascínio em nós, seres humanos, que também possuímos a mesma reação ao ver outros fenômenos com espectros visíveis radiantes, análogos em proporções planetárias, como as auroras-boreal, estas, não bioluminescentes, mas resultantes de ventos solares e o campo magnético terrestre, de maneira simplista.

As espécies escolhidas para realizar esta ponte das proporções luminosas e sensíveis, foram ctenophores, narcomedusas e trachymedusas. Em especial, a *Aglantha digitale*, *Crossota millisae* e uma pequenina *Pantachogon sp*, que foram as espécies as quais guiaram a escolha das demais, dado seus corpos peculiares e sua distribuição geográfica, estilos de vida sutis a nós, complicados seres humanos. Iniciar uma obra pelo menor organismo e caminhar para o macro, acabou por ser uma escolha pessoal para a eterna memória do que motivaria a obra, estas linhas invisíveis que correm nos padrões da vida orgânica

¹⁶⁸ A distância atual mais profunda do mar é de quase 11 quilômetros, enquanto o limite da troposfera varia entre 7 e 16 quilômetros. Citar fontes e conferir essas infos.

¹⁶⁹ Nota dicionário, por acessibilidade ao texto: Técnica de Leonardo da Vinci para os efeitos de luz e sombra que acompanharam a pintura ocidental ao longo dos séculos. O *chiaroscuro* – O claro escuro – foi uma técnica renascentista que intercalava sombras e luzes em espaços inversamente proporcionais e paralelos, afim de tornar uma imagem ilusoriamente volumétrica em óleo sobre tela.

e de como o nosso cérebro as associa, da pupila ao buraco negro, e das írises às nebulosas, ou neste caso, de formas pré-históricas ao brilho na escuridão, uma resistência da vida para com a nossa resumida forma de buscar por ela.

Esta peça em particular tomou menos tempo de execução do que as demais. Inicialmente, foram oito cartões com rascunhos das obras da série Space-being, entre tridimensionais e bidimensionais, e esta, embora de grandes proporções quando comparada a outros trabalhos, pouco requeria além da pesquisa das espécies e de um refino conceitual que pudesse ser traduzido em seu nome: 'Densidade de expansão enquanto um fator-padrão'. Lembro-me de pintar as peças com poeiras cósmicas em pé, com os fragmentos de madeira posicionados no chão, ao lado da cama, onde as estrelas então eram aleatoriamente dispostas pelos espirros dos pincéis embebidos nas cores frias que regem a obra.

Cada finalização artística em momentos críticos como a de uma pandemia, eram expressas de maneira incompleta e dúbia. Incompleta pois são obras que necessariamente estariam dispostas apenas em atelier, por tempo indeterminado, sem espaço para exposições para o público, e para nós, que construímos nossas peças considerando o belíssimo campo da recepção desconhecida e imprevisível, com suas peculiares interpretações inferidas pelas pessoas que as observam, e que agora estariam ao aguardo de dias possíveis para sua completude, dias distantes dali. Dúbia pois a emoção positiva em terminar uma obra de arte em meio ao caos e aos baixos recursos, é acrescida nestas épocas críticas, mas ao mesmo tempo sentir o que vem após ela, e resgatar as energias para uma nova criação, era uma demanda por vezes difícil de ser recebida com a velha curiosidade e empolgação. Nesta época de 2020, já sonhávamos com 2021, e assim, criar ainda em 2020, residia em um esforço pessoal e coletivo para que a passagem dos dias com estes afazeres nos levassem ao tão sonhado amanhã.

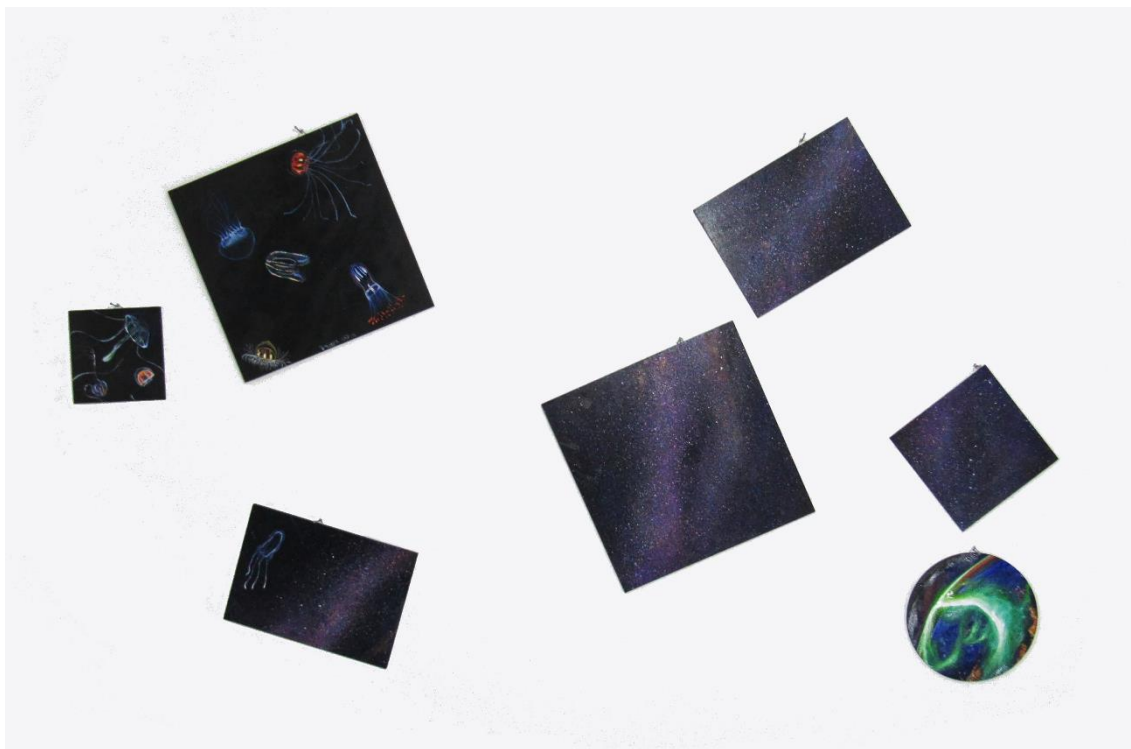


Figura 22. “Densidade de expansão enquanto um fator-padrão”, 2020, sete fragmentos em madeira em uma disposição impermanente, de Vannie Gama. Óleo sobre madeira.

Se “’Densidade de expansão enquanto um fator-padrão” fora formada por regulares formas como o quadrado e a circunferência completa, disposta horizontalmente, o próximo passo em busca do amanhã exigiu uma tentativa de ligeira desconstrução deste caminho dos fragmentos regulares que se seguia nos últimos tempos. Das mesmas placas de madeira de “’Densidade de expansão enquanto um fator-padrão”, no sentido do mesmo material regular, foram criadas formas aquosas com o uso de um estilete e lixas, para formar as bases da “Perseverance (Perseverança) em Marte e na Terra”, próxima ao lançamento do rover Perseverance para marte, no final de Julho de 2020.

Historicamente, somos sociedades extremistas em termos de problemáticas e suas invenções ou avanços em mesmo terreno, o terreno do desenvolvimento da humanidade e seus contextos. Quando “Perseverance” foi lançada¹⁷⁰, com a gravidade da COVID-19 se acentuando diariamente, ao mesmo tempo que estas mortes e crises de políticas públicas começavam a também se intensificar, é que vimos um dos mais importantes acontecimentos de exploração espacial deste início de milênio e de século. Para receber este acontecimento, a qual pode ser acompanhado online por centenas de milhares de pessoas ao redor do mundo, a expressão artística requeria algo que continuasse as reflexões de exploração espacial que parte da série Space-Being carrega, com algo particular da obra: a forma. Buscamos água nestas explorações, um local habitável para que alguns possam sobreviver a eminente catástrofe do meio-ambiente terrestre em algumas décadas, ou séculos, a depender do posicionamento global política neste setor.

As formas sinuosas aquosas contornam as evidentes pigmentações rochosas de “Perseverance em Marte e na Terra”. Apenas pigmentos inorgânicos e por tanto, minerais, foram utilizados nesta peça. Aqui a maior pergunta seria, “O que estamos perseverando?” ou, para onde estamos direcionando a “perseverança”? E se neste “O que estamos”, podemos de fato abrigar as decisões coletivas ou, quem são estes que perseveram, onde estarão quando encontrarmos o perfeito exoplaneta? São perguntas especulativas e fantasiosas, com suas bases análogas realistas, sem precisarmos ir a Marte para nos questionarmos.

¹⁷⁰ Rover lançado pela NASA em x lugar em 30 de Julho de 2020. O evento foi compartilhado ao vivo pelo canal da Nasa no Youtube, uma versão interativa das antigas transmissões das missões da NASA marcantes durante a guerra fria.

Esta peça trás muito da política vivida nos anos 2020, que certamente não cabe a esta obra registrar, mas que acredito que reverberará de forma geográfica, filosófica e sociológica em leitores com maior arcabouço teórico e observacional nestas áreas. Afinal, vivemos de fato, este início inseparável das profissões que enalteçam a exploração espacial, as IAs e por consequente, o poder da internet na ciência biológica e na engenharia de um futuro tão desconectado aos problemas que já temos aqui e agora (e há séculos), em nosso pequeno planeta Terra?



Figura 23. "Perseverance in Mars and Earth". 2020. Óleo sobre madeira e metal.
Uma das disposições fragmentárias possíveis. Vannie Gama.

A série “Space-Being” se “finaliza” pela essência pré-humana que a concebe: Um espaço de ser e um ser em espaço, que depende deste espaço para ser. Em discussões sobre o espaço-tempo muito se diz que discutir o espaço é mais problemático do que o segundo, embora talvez intuitivamente o tempo seja a entidade mais abstrata de se considerar racionalizável, identificável com limites ainda que seja em definição de infinito. Porém, é no espaço que reside as linhas que separam e criam a diferença entre cada dimensão que desejamos percorrer e compreender. “Uma questão de gravidade” é o primitivo fogo que começa as civilizações humanas na Terra e que é experimentado fora dela, universalmente, em um caleidoscópio da vida onde precisamos do calor, da luz, e da água para mover nossos sensíveis corpos.

As meditações a cerca de um espaço que é e do ser por si, assim como no ser no tempo¹⁷¹, transpassam o segmento numérico e cronológico, e esta breve orientação geográfica dada pelas obras da série “Space-being”, certamente não encontraram sua conclusão enquanto questão filosófica dentro de um desenvolvimento artístico, mas sim, uma primeira impressão resumida nesta série de poucas peças. A filosofia moderna e a estética advém no ocidente do berço do espaço-tempo a priori, e de mesmo modo, esta série, que tange a realidade do ser empírico e suas indagações um tanto abstratas, e hoje vivemos a crise de conceitos que por si só sempre foram problemáticos, demasiadamente subjetivos, como o do espaço que ocupamos.

O papel do espaço na vivência é elementar. O limite entre um corpo e outro, ou pelo menos o limite suficiente para que seja possível sua identificação que o separa de outro, como num cenário com vários objetos, cada um com sua característica que, ainda relacional com outros elementos em um cenário, se faz identidade e unidade, representação de algo. O espaço também setoriza a realidade da abstração por tal identificação e significado identificável, palpável. A psiquê, a mente, a criatividade e a imaginação, sempre marginalizadas da realidade das coisas do mundo físico, ou seja, daquilo que é sensivelmente espacial.

A crise da percepção do fenômeno real, daquilo que achávamos conhecer, ideias que envelheceram precariamente, como aquilo que é material, real, visível, tocável, e por consequente, com merecido espaço na realidade coletiva. Este mesmo espaço material ocupado por corpos reais, como no corpo que habita um ambiente que não o acolhe e o violenta, de diversas formas, fora

¹⁷¹ Sein und Zeit.

assim, por exemplo, o espaço marginalizado ocupado pelas peles diferentes da branca no ocidente, ou de nós, pessoas LGBTQIAP+ que somos constantemente questionados de nosso direito de sermos reais, se merecemos o tal o espaço social. Assim, como a demarcação física de terras indígenas no Brasil, que fisicamente limita e sufoca culturas milenares em prol do poder político regional. O espaço que é dado ao corpo de uma mulher, que espacialmente deve ser resguardado, silenciado, passivo do espaço ao redor como que anulada, desqualificada.

Nesta linha, o tempo é o que permite a expressão do espaço em modificação, e é assim, que se mantém eternamente inconclusiva qualquer obra que é em algum lugar. De que outra forma poderia ser finalizada uma trajetória no contexto pandêmico, do espaço físico diminuto que ocupamos durante a quarentena pela pandemia de COVID-19 no mundo, se não pelo início? A sensação comum de início e revivência do espaço traumatizou gerações inteiras, pela manifestação do tempo desacelerado e certo, num espaço incerto, elementos fundamentais para qualquer vivência de qualquer coisa que já existiu, premissa da experiência, arde e arde, e ainda assim queima. O fogo de “Uma questão de gravidade” veio sob essas condições, as condições de 2020, no pequeno espaço de meu atelier com o fim de minhas tintas. O laranja de cádmio demorara para secar, mais do que todas as outras cores, como a química explica¹⁷². E é na química das coisas, por exemplo, que se pode admirar a mudança do espaço e o sentido que existe em persuadir a mudança de todo ambiente, toda condição, seja de uma ideia ou de um corpo em quaisquer lugares.

Nos concentrando no contexto da “Uma questão de gravidade”, além daquilo que representa na série Space-being, existe o contexto histórico-social vivido pela corrida pela vacinação no Brasil, contra movimentos anti-vacinas que infelizmente levaram a perda de milhares de vidas. A Covid-19 gerou um alvoroço justificável na população, mais do que na comunidade científica que fora implacável em seu desempenho no desenvolvimento das primeiras vacinas contra o sars-cov-2. Pessoas possuíam dúvidas da necessidade e segurança das vacinas, e a representação política da tal da voz do povo pouco fez para passar a necessária comunicação científica e segurança nacional por informação para

¹⁷² Trabalhar com pigmentos puros exige certo planejamento técnico ampliado: o tempo de secagem entre as tintas é amplificado em comparação às tintas de tubos já preparados. A oxidação das tintas com origem férrica são uma vantagem, enquanto a lenta reação ao oxigênio do Cádmio e tons de azul com silício e cobalto exigem maior paciência de artistas.

o povo, trocando tais esperados posicionamentos responsáveis pela sementeação do medo coletivo. Com isso, decisões políticas pendiam para a imunização de rebanho por exposição ao vírus, enquanto outros grupos lutavam pela conscientização da vacinação na transição dos semestres de 2021.

Na obra observamos dois fragmentos, no primeiro, uma vela tradicional, com uma chama regular, uma vela sob os efeitos da gravidade terrestre e nosso oxigênio. A forma em que esse fragmento se encontra é bastante conservadora, uma forma retangular, disposta na posição retrato, onde a composição segue a orientação de um plano horizontal onde a vela se dispõe para a visão daquele que a observa. O segundo fragmento, por sua vez, está disposto em uma prancha circular, a composição não está centralizada em um Ângulo de 90° com relação ao plano, e a chama nela representada, embora, em tese, ainda seja “fogo”, já não se encontra nas mesmas condições terrestres do primeiro fragmento, alterada pela gravidade que a circunda. As referências para este segundo fragmento foi o simples experimento conduzido na Estação Espacial Internacional (ISS) há dez anos, em que a chama, agora em microgravidade, modela-se em uma pequena esfera, e ainda assim, produz uma chama, o primitivo fogo que ainda é a base energética humana.

Com isso, pensei, as mutações da covid-19 e a crescente de argumentos de sua baixa letalidade, seriam no fim, distorções de perspectivas científicas que partem de dois momentos diferentes de um vírus e como a sociedade tem reagido a ele, mas que, essencialmente, é a mesma problemática independente de ambos os cenários, de início da pandemia e seu alastre meses depois. É uma questão da gravidade do vírus, por si só? Ou de um receio ao desconhecido que, afinal, é conhecido? Afinal já tivemos outras pandemias na história, e muitas bastante recentes e sem a disposição empenhada da medicina da forma com que se demanda atualmente. As linhagens da covid são antigas, e a forma com que lidamos com ela, embora em outro ambiente, muito demorou para reduzir sua gravidade. Este momento chegou apenas dezoito meses depois, no fim de 2021 para o começo de 2022, e mesmo assim, nada garante que não haja mutações novamente mais graves.

De qualquer modo, a analogia da ciência e elementos fundamentais para a humanidade e, a perspectiva que nos leva a lidar com estes mesmos elementos sob novas condições, foi uma arte de alerta contra as negligências governamentais para com as vacinas e sua distribuição no Brasil em meados do inverno tropical de 2021, enquanto fechava-se uma série elementar, a Space-being, por um período indeterminado.



Figura 24. "A matter of Gravity" / Uma questão de gravidade. 2021. Óleo sobre papel e madeira. Uma das disposições possíveis da obra.

Happening: 59 Minutos Inúteis

Resistir ou sucumbir? Resistir a que e quando sucumbir é reflexo de resistência? Estas perguntas quando aplicadas às artes, e aqui para além das visuais, possuem a força de se transformar em pilares de determinadas escolhas de artistas e suas obras através dos tempos. A arte dispõe de toda a flexibilidade ambiental possível de ser experimentada nas realidades, e dessa forma, as respostas a quaisquer perguntas relativas à sua composição e, principalmente, os tão procurados “motivos” para acontecerem, jamais responderam ao mesmo conjunto de respostas. Como a vida em si, a arte sempre prevê novas interpretações de fenômenos tão erroneamente tidos como bem conhecidos, como mistérios solucionados. É como aquele ditado que surgiu na física moderna pouco depois do eletromagnetismo ser efetuado enquanto campo: O que há mais para descobrir? Era o fim da física, e hoje vemos como é seu começo, e a arte, como conhecimento também exploratório do universo e seus seres, sempre possui aqueles faladores que programam a morte da arte, ou, como já ouvi de grandes mestras: Tudo já foi feito. Mas observar, fazer e compreender, são ações diferentes.

De fato, o universo já se encarregou de fazer a maioria da matéria que utilizamos para nossas criações. Agora, as razões pelas quais chegamos a certas conclusões poéticas (e estéticas), longe estão de tudo que já foi feito; utilizamos ferramentas diferentes para problemas comuns, e descobrimos mais problemas as quais queremos compreender ou, simplesmente discuti-los. É o caso do tradicional Retrato, da Arte Digital (Agora em uma dimensão ampliada vivida no século XXI) e pela arte da Performance.

A performance, assim como a arte digital, em meus anos de graduação brasileira, eram campos pouco estudados, provavelmente dado o comum delay entre o que acontece na vida, e o tempo de pesquisas que capacitem profissionais especificamente para estas áreas. Como são campos bastante novos estudados pelos acadêmicos que permanecem no Brasil, fora difícil o aprofundamento em anos de estudo, porém, nestes golpes de sorte, tive contato através de duas professoras sobre a base de ambos os campos, com abordagens completamente diferentes. O contato com ambas as artes e com como a academia as tratava fora uma experiência em sintonia com a prática e a teoria.

Artes Digitais e Performance eram consideradas disciplinas avançadas, e assim, a experiência vinha ligeiramente antes do contato com a teoria aprofundada até então, quando apenas graças as aulas de história da arte e vanguardas do século passado é que os vívidos exemplos de grupos como Fluxus e expressões Dadaístas, além de gifs digitais, que constituíam minhas precárias noções destas artes ali no fim da adolescência, aos 19 anos.

Fora em 2016, quando pude experienciar a performance acontecendo de sua forma pura, banal e verdadeiramente integrada a vida, despida daquela necessidade de aprovação de grandes acadêmicos para serem valorizadas enquanto arte; eram por si, eram a tal da resistência e submissão constante ao texto do corpo em espaços onde personalidades peculiares transitavam e assistiam aos espetáculos em números pequenos. O Teatro se chama, até hoje, Protótipo Tópico, e nesta época possuía poucos anos de vida. Meu interesse nesta fala não é de maneira nenhuma me atentar à biografia em entrevista do espaço, mas ressaltar o valor que este teve para o cultivar de cada imagem que se seguiu a partir do momento que me sentei na bancada de metal para assistir a um de seus cabarés.

Conheci uma atriz e um ator que eram também diretores do protótipo em uma das aulas de desenho da faculdade. Expressivos, em nossas aulas de desenhos cronometrados em pequenas parcelas de tempo, nos obrigando a sermos tão expressivos em nossos traços quanto os posicionamentos que ambos traziam a nós no centro da sala. Estes detalhes cronológicos certamente não são do recorte desta obra textual, mas a performance e happening “59 minutos inúteis” apenas pode existir por conta destes anos anteriores, quando visitei pela primeira vez aquele espaço e soube que aquela expressão artística possuía muito mais do que os livros que iria ler proporcionariam de compreensão a seu respeito.

O Espaço Protótipo ficava em uma rua na cidade de Bauru, próxima a estação ferroviária; a entrada para o Teatro com seu belo solado de madeira e paredes altas pretas era uma porta de garagem que se misturava a paisagem urbana tradicional da rua Monsenhor Claro. Ali, aos fins de semana, eventos que reunião artistas da região misturavam os risos, os ritos e as profundas reflexões em espalhafatosos cinismos teatrais e histórias, contadas por artistas da dança, do circo, da poesia, e da performance. A luz do ambiente estava sempre amarelada, um contraste independente se fazia com cada material derrubado no solado de madeira: barro, água, cacos de vidro, bolas de papel, sangue, roupas. O limite do corpo e o limite da comunicação, em tantas

camadas de um movimento ao outro que poderiam todos serem ao mesmo tempo humanos e criaturas com exoesqueletos; ali, a metamorfose deixava o seu rastro em cigarros, garrafas de vidro, mas principalmente, em vozes. Até então, eu não acreditava verdadeiramente que arte pudesse fazer alguém chorar fora do tal do museu. Voltava das apresentações e das conversas após os palcos imerso em pensamentos, sentimentos e ideias que brotavam após o bombardeamento de presença.

Eram nas noites daquele teatro que a sensação de que uma importante história regional estava sendo escrita e costurada em pele e palco pairavam naquele ambiente, e no que ali haveria de resistir indeterminadamente. A Andressa Francelino e Fábio Valério eram atores graduados, sempre em contato com seus mentores e se tornaram, de algum modo, mentores casuais do mundo real das artes no Brasil para mim. Depois de dois anos de conhecimento da performance é que tive a oportunidade de atender as aulas da professora de performance Rosa Simões, onde a visceralidade raramente se restringia a leituras analíticas de obras já realizadas, mas nos desafiavam a sermos presentes, em corpo e vocalização interna do que é de fato a ausência da personagem em cena. Dali em diante, o interesse na não-arte, na performance, e principalmente no happening, se intensificaram, e curiosa era a escassez de material bibliográfico local para o mergulho nestas áreas.

Foi após a graduação, em 2020, que Andressa e Fábio me convidaram para participar de um de seus famosos FACES – Festival de Artes Cênicas de Bauru; já havíamos compartilhado algumas obras: participei de um de seus caberet scene sonore, meu evento favorito de sua programação, e já havia entrevistado a Andressa após sua obra “Bicho-transparente” sem apresentada pela cidade nuns anos anteriores. Em 2020, entretanto, a proposta era diferente, era a oportunidade para realizar algo para além das pinturas e de minhas poesias pessoais. Em dezembro do primeiro ano de pandemia no Brasil, já morando em outra cidade diferente de Bauru mas também no estado de São Paulo, é que fui visitar uma querida amiga artista, a grafiteira Mari Monteiro, uma jovem amiga designer, Lui Amancio, e também o Fábio Valério e a Juliana Ramos. Nesta viagem, conheci violoncelista e musicóloga Luca D’Alessandro.

Na casa de Mari, fizemos uma obra híbrida entre seus sprays e minhas pinturas, um tangará com referências galácticas na parede de sua casa. Já na casa de Fábio e Juliana, conversamos sobre ideias de futuro, sobre o que viria a ser a edição do FACE em 2021 e até mesmo sobre a dimensão da escrita que estava me acometendo vagarosamente. Foi a segunda interação social que tive neste

ano de 2020 após ter me mudado de Bauru, na primeira semana de abril. Antes disso, apenas interações digitais e uma única visita ao apartamento em que morava pode ter espaço visto o isolamento social pela COVID-19. Nos meses seguintes então, após aquele fim de semana de verão, era evidente que a obra, a provável única a ser apresentada no segundo ano de pandemia, deveria ser uma expressão igualmente singular, que jamais pudesse ser repetida ou conservada se não da única forma que encontrávamos a socialização naquele momento: o meio online. E dessa forma, uma obra realizada por um único corpo, não seria capaz de preencher a necessidade da fala perante o descaso político que nós artistas sofriamos em território brasileiro.

Foi então apenas com a colaboração de outros corpos de outros segmentos da arte que a inutilidade se fez verdadeiramente presente, em um fluxo de som e pinceladas, graças ao trabalho profundo de Pedro Bortolin e Luca D'Alessandro. Uma ideia sem execução é apenas uma ideia, mas a execução é sua extensão real, experienciável, mesmo que esta execução seja o escrito de palavras ou sons intocáveis, ou pinturas que se tornam imóveis após tantos movimentos vivos que a compuseram. Naturalmente que aquilo que tange ao fazer artístico dos outros corpos que ali construíam “59 minutos inúteis” apenas poderá ser descrito processualmente por tais artistas, e aqui então cabe a apreciação desta colaboração e, em um outro espaço do registro, algumas obras que influenciaram profundamente a minha colaboração ao happening, aquilo que compõe o corpo que se movera, a mente que corria junto ao chamado do espaço, que vai além da crítica social e política da obra, provavelmente, um pouco mais distante da realidade como estas duas primeiras e mais importantes esferas, para mim e para esta obra.

O happening é uma expressão artística visceral, performática, irrepetível. De certo modo toda obra artística o é, assim como todos os momentos de um ser humane em vida, salve as ditas reproduções. A diferença, acredito, além do happening ser de fato uma das linguagens da arte, é o da consciência que se tem de seu início e seu fim súbito, o modo com que se abre e se fecha um evento ou conjunto deles, como que uma válvula manualmente manuseada. Na maior da vida somos desprovidos da consciência de início e ou fim das coisas, ou possuímos o primeiro ou o último, ou nenhum, ou, talvez mais comumente, é a noção imaginária ou errônea das coordenadas destes dois pontos em sua primeira e única vez. Com “coisas” quero dizer momentos abstratos, eventos profundos que são atropelados pelo ambiente, como nossas emoções e estados de experiência provavelmente iniciados pela escolha ou findados pela escolha,

onde o tempo e a singularidade são dissolvidos pela nossa imersão de tal modo que nos afogamos, perdendo a consciência daquilo que é diferente da presente intensidade.

É talvez justamente por tamanha abstração que o happening, bem como a performance, sejam artes de difícil devoção, como tive a honra de conhecer uma porção de artistas da performance; pois há aqueles que digam que estas linguagens sejam meras expressões do inconsciente de artistas, frágeis impulsos desprovidos de sentido, um certo “qualquer coisa”, porém, do contrário, reside nessa arte uma tênue superfície que contém o ser, em ação, um estado de rara simultaneidade entre presente, corpo e mente, mantido constante em despejo, drenando todo o interior para fora, permitindo a diferença daquilo que jamais irá se repetir: dentro disso encontramos traços de impulso, traços do inconsciente, mas a simplificação desta arte nestes duas dimensões jamais poderiam acompanhar as três dimensões e o tempo de um corpo da arte em experiência e apresentação.

Nós três fomos meros curiosos de tal arte, e nada nos impedia de experimentarmos tal mergulho. A receptividade de artistas experientes acabou por encorajar-nos, nós, pequenos indivíduos engessados por técnica e pela Academia fresca em nossas memórias: o que é e o que não é, o que pode e o que não pode, uma série de limites as quais fomos subjetivamente convidadas a afundar em uma espécie de iniciação coletiva. A Academia e a técnica são instrumentos, e como bem sabemos do mundo, instrumentos são múltiplos, novos são desenvolvidos, alguns envelhecem bem e outros são descartados, alguns são essencialmente os mesmos de milênios atrás com modificações e adaptações modernas; o apego a poucos instrumentos sem sua crítica para aperfeiçoamento dos mesmos, ou mesmo que a consciência da escolha de seu uso, ameaça novas descobertas e o refinamento das coisas deste mundo. Deste modo, tivemos a segurança da liberdade de criação.

Nossa obra então possuía estes elementos de ser um happening, exigir de nós algum grau rústico de performance, para que o som e a imagem entrassem em comunhão ultrapassando o planejamento, o diálogo, e o controle do tempo de início, meio e fim, pois embora durasse 59 minutos, a contagem era realizada por artistas ali presente e não por nós, pedimos para que apenas no avisassem seu começo e seu fim, a fim de perdermos a guia do progresso. Essa relação de som-imagem, independente do ambiente que ampare tal união, é um fenômeno que inspirou as bases da humanidade antes do termo da arte ser efetivado no ocidente, o que curiosamente se deu próximo à efetivação do

fazer científico, falamos aqui do início da física Newtoniana e do Renascimento¹⁷³. A arte, a ciência, a filosofia, sempre foram praticadas, mas é o ato de nomear que cria cisões temporais de maturação: observação, algum nível de análise, e atuação; ou observação, atuação e análise, dependendo de qual das porções ancestrais estamos falando. E o som e a imagem, aquilo que se ouve e aquilo que se vê, aquilo que se cria em som e se cria em imagem, o potencial que vai do rito à fisiologia, quando existe simultaneidade destes estímulos perceptivos, o que é evocado por múltiplos sentidos.

As ondas do som e as ondas das cores, nossa necessidade de reduzir as cores em tons padronizados como que nas notas, também possuímos subtons e regências na imagem, e é possível criar qualquer imagem sem o aparato técnico da complementariedade das cores ou de leis de composição, e conversando com Luca por meses isso se mostrou evidente analogamente entre a arte da imagem e a arte do som, a música. Na ciência e na teologia – De maneira genérica – infinitos são os exemplos de associação entre estes fenômenos, e mesmo para a filosofia ocidental, o vermelho, a qualidade da cor, da imagem que se expressa e do som que expressa, definem identidade, estética, a palavra, uma configuração de espaço-tempo. Trato disto neste momento pois som-imagem não é uma especialidade exclusiva da arte, algo distante e incompreensível aqueles que “apenas vivem”, sem a arte, ou uma linguagem moderna e das artes tecnológicas. Acredito que relembrar esta horizontalização dos fenômenos que todas as áreas estudam e que as pessoas vivenciam, uma ou outra, ou ambas, seja importante para recordar nesta linha um pequeno fragmento, distante de qualquer hierarquização daquilo que já fora produzido, mas que influenciou meus estudos para a imersão a 59 minutos inúteis neste universo do som-imagem, que foi a obra Ponto e Linha sobre Plano de Wassily Kandinsky, escrita em 1916¹⁷⁴.

Uma porção do trabalho de Kandinsky, suas séries ícones de sua proposta conceitual, talvez possa a um primeiro momento, para aquele familiarizado com o processo criativo de Kandinsky, algo antagônico ao Happening e à performance, pois a minúcia e o elevado grau de controle sobre a obra e a busca pelo método artístico do autor não representam a fluidez destas duas primeiras linguagens e expressões. Entretanto, também é possível

¹⁷³ No século XVII.

¹⁷⁴ Kandinsky é um exemplo dos impactos do isolamento social no fazer artístico, do amadurecimento de artistas fora do ambiente acadêmico, e do sofrimento romantizado para a continuidade da investigação poética de alguém desacolhido pela sua época.

interpretar sua obra pelas estruturas que a abrigavam: a associação perceptiva que somos convidados a experimentar pela sua obra teórica em suas obras práticas; a integralização das linguagens como que uma espelhando em uma criptografia os signos da outra, é o fenômeno resultante da conexão realizada por artistas se atendo à própria percepção de espaço-tempo, da qual é apenas possível pela consciência súbita, aquele mesmo tênue invólucro que abriga o ser em um ambiente outro performático. Ademais, é da música que a tal da arte abstrata visual se teve desenvolvimento, aquilo que chamamos de aleatório e irrepetível das obras, na verdade, nascida de profundas meditações das associações entre as artes do som e imagem.

Do interior ao exterior, um fluxo ininterrupto aquele que cria, graças a insistente e adaptável percepção, moldável pela vivência, pela observação, com a plasticidade de tornar-se particular a cada mente e corpo. Kandinsky já evocava a necessidade da atividade e participação que podemos ter em uma obra de arte; sua intensidade se forma a partir do adentrar, e não da projeção de uma imagem. Por mais que tenha expressado em sua obra seu desgosto ao extremismo do estudo da arte e da vivência da mesma, o que vemos é uma constante interpretação de seu trabalho como distante da vida, fruto puro de impulso e descolamento da vivência e da compreensão daquilo que está fora dela, como uma coleção de *aliens* em linha, tinta e algodão. Do contrário, aqui, relembremos o valor de sua obra enquanto mediadora de mundos, e por isso fora minha escolha de ossos para a “59 minutos inúteis”. “Não aceite”, tudo o que lhe disserem.

Mesmo cada pedaço deste texto seja comichão e ruído que desestabilize noções prévias de sensação, ideia e ação. Nossos motivos em 59 minutos não foram notas e pinceladas jogadas ao vento, foi um repertório de anos atrás de nós que nos acompanharam naquele momento; do nosso descontrole restava equilíbrio, concentração e pitadas de intuição sincrônica aos movimentos conjuntos para nos mantermos conectados à uma proposta conceitual, mas além disso, conectados à nós mesmos, e assim consequentemente Às nossas artes, em nossa obra-viva, com vida.



Figura 25. Registro estático da gravação de “59 minutos inúteis” realizada em transmissão online ao vivo pelo InterFACE – Festival Internacional de Artes Cênicas de Bauru, 2021, inícios de março. Da esquerda para direita, a musicista e pesquisadora Luca D’Alessandro, Vannie Gama, e o musicista e artista multimídia Pedro Bortolin.

Primeiros passos no Antropoceno

Depois de “Quando os pássaros vão embora”, a obra que viveu por menos de um ano no antigo espaço protótipo, nas pretas paredes do teatro, após os resquícios de “59 minutos inúteis”, o chamado para a conexão entre os elos da era de obras criadas na pandemia receberiam um nome, uma consequência de todas as ações daquele outono de 2021 para com o ano anterior inteiro de 2020. Como dito, as ideias que tive nesses anos irão reverberar por décadas em meu trabalho; o respaldo da natureza sob os fenômenos históricos que são ferramentários de nossa sociedade, como o movimento, a óptica, o real e o “irreal” em crise, a consciência de habitat digital e físico, a histórica da imagem, da ciência da cor, a forma com que tudo isso se dialoga com a interdisciplinaridade da ciência, da arte e da vida social (aqui em específico com as lutas sociais LGBTQIA+ e de gênero, a qual possuo melhor espaço de fala), foram universos particulares inexplorados de forma contínua até então.

Em afigurações do tempo, de 2019, e outras séries soltas anteriores, bastante tímidas em críticas e mais exploratórias de áreas pontuais do conhecimento como a fenomenologia ou a astronomia contemporânea, um pouco de botânica e corpos solitários, estes temas eram genéricos para mim, e a dificuldade em ordená-los em um espaço único era latente; com a pandemia, o tempo de destilação de muitas ideias, ainda bastante brutas, puderam receber seus primeiros passos de compreensão. Daí, “Primeiros passos no Antropoceno”.

No ano anterior, de 2020, a série de 100 Espécies da Fauna Brasileira, assim como vários protótipos multimídia e peças da Space-being aguardavam 2021, o ano em que a necessidade da escrita de fato tomou forma, o ano em que um semestre no curso de Química da Faculdade de Tecnologia de Campinas iria influenciar profundamente meu trabalho, assim como a necessidade do aprendizado de arte digital para sobrevivência, e as obras som-imagem (ou apenas ideias) desenvolvidas durante o relacionamento de um ano que mantive com Luca. Continentes foram se conectando novamente, e por mais que os recursos fossem demasiadamente escassos, foi possível desenvolver poucas obras desta série que traz temas dos primeiros passos da humanidade

no antropoceno: energia, nossa relação tóxica para com os recursos naturais, nossa inocência em manter rudimentares e falhos sistemas em busca de um ambicioso futuro cada vez mais distante de se concretizar; nossas incertezas mais superficiais; em geral, obras simples, prelúdios dum futuro criado durante a presente pandemia de COVID-19.

Neste março de 2022, quando esta obra está sendo finalizada, ao fim da pandemia de COVID-19 no mundo se passando para uma endemia pelos países do hemisfério Sul, a deixa de tantas das obras aqui apresentadas, se depara com, para além dos infortúnios dos conflitos do Oriente Médio abandonados pelos tais dos países abastados, com a invasão da Ucrânia pela Rússia. Nestes momentos, dezenas de jovens que cresceram em liberdade e democracia, se vêm vivendo o que seus avós viveram com a União Soviética. Meu corpo de descendência, mesmo que distante, Polonesa e Russa por parte de Donídia e Alexander há 100 anos, sendo estes conflitos do outro lado do oceano com peso, amargor e responsabilidade de registrar as tensões entre ocidente e oriente em pleno 2022.

Vemos a obra se adaptar ao meio em que é contextualizada, como numa filosofia da tecnologia e da arte, submergindo à realidade física para com o meio digital, à sua representação fotográfica, que representa um conjunto de pensamentos, de atos, uma composição que envelhece como uma árvore um dia centenária diariamente; permeável, que alimenta e é abrigo aquilo que a complementa em profundidade e em superficialidade (Das raízes às folhas que sofrem com cada estação). O que quero dizer aqui é que este capítulo sente essas mudanças visto seu novo contexto. Quando os “Primeiros passos no Antropoceno” se encontrou em sua primeira peça, a “Impossivelmente Simples”, o título funcionava como um guia aquilo que estávamos vivendo aqui no Brasil: O negacionismo, a irresponsabilidade de administração pública para com a compra de vacinas, números absurdos de perdas de brasileiros reféns de uma mídia e um governo em cima do muro; abaixo dele, pilhas de corpos por um vírus, um organismo em tese tão simples. Mas o tópico sempre fora apresentado como complexo demais para “afundarmos uma economia” em prol das vidas que a mantém possível.

Ela também é uma descendente de meus estudos exploratórios em macrobiologia de 2020, que navegou de animália para plantae, para fungi. Os fungos permitem o desvendar de mistérios e associações um tanto mais desafiadoras do que aquelas que encontramos na fauna e na flora: poetas sempre falam das rosas, da lua, do mar; da liberdade, da revolução; do sonho

de ascensão daqueles que são oprimidos pelos sistemas polarizados; falam do voo dos pássaros, tantos mitos milenares que residem nos répteis nos grandes mamíferos. Já os fungos são um tanto mais realistas: pequenos, diversos, no limiar da vida, cheio de mistérios em seu funcionamento menos generalizado: seu comportamento quando estudado, é tão plural quanto inversamente proporcional ao valor que lhe é atribuído quanto ao que é autêntico ou “belo”. Subestimados, requerem um olhar minucioso, diminuto, porém aspirante da criatividade em seus complexos sistemas que se findam tão brevemente quanto nosso interesse em sua importância para os ecossistemas mundiais.

Os primeiros passos são de fato os mais simples? É como a questão do infinito para a lógica, do tempo para a matemática; o momento de transição entre coisas, embora bastante funcional e aplicável no meio social humano (e em seu desenvolvimento tecnológico, mecânico, econômico, político e tudo que nos diz respeito enquanto coletivo), quando tomado enquanto tópico filosófico se torna um entrave; pouco óbvio, afinal, é quando, de fato, podemos dizer que 1 se torna 2. De mesmo modo, quando, de fato, transitamos do simples ao complexo? Que positivismo tóxico é classificar toda e qualquer estrutura pelo número de divisões e tarefas realizadas! Uma tela simbolista, é menos complexa do que uma obra minimalista? Ou o contrário? Daí se entende o poder do anacronismo proposto na história da arte nos últimos anos. Mas o que questiono aqui é este anacronismo e a aplicação rizomática das transições sistêmicas em áreas que dizem respeito à vida, e não apenas às teóricas áreas do conhecimento.

O que é a simplicidade? Ou a complexidade? A beleza matemática em fórmulas simples que resolvem abstratas questões; a arquitetura que promove espaços vazios como algo da necessidade contemporânea; o abandonar de um consumismo desenfreado adotado nestes últimos anos da globalização aqui, em continente americano? A simplificação das formas exige o destrinchar do que fora complexo em fragmento por meio de uma compreensão que revisa e revisita as ondas do que um dia fora “complexo” por necessidade. Fungos são de fato organismos mais simples? Naturalmente que o recorte desta pergunta diz muito a esse respeito; o instrumento que utilizamos e a abordagem da resposta: em fisiologia, de fato, enquanto unidade, porém, e quando este se camufla, e quando este integra imensos sistemas de florestas dos bosques ao subterrâneo? Que fazem flores serem classificadas de maneira errônea por tão bem dissimular nossas direções de diferenciação? Embora a antropologia já reconheça as problemáticas positivistas, questiono se não o mantemos a ferro

e fogo para a vida como um todo; para as definições de artificialidade, de sistemas integrados, de diversidade das formas de vida e consequentemente da política envolvida para com elas quando associadas e compartilhadas em um espaço comum.

Em “Impossivelmente Simples”, dezenas de espécies fotografadas por Stephen Axford nesta década foram reconfiguradas a se tornarem uma composição mundial. Espécies da Austrália ao Nepal, à China a Chile. As formas mais inacreditavelmente simples enquanto analogia necessária para mim naquele momento de pandemia de 2020. Pensar os desafios da definição como os desafios da forma suscitam na arte o visual daquilo que quando não dito, permanece nas profundezas dos rabiscos que antecederam a apresentação das obras. Quando observada por pessoas que visitaram meu apartamento, antes de terem qualquer contato com minhas propostas filosóficas em “Impossivelmente Simples”, as primeiras impressões foram diversas, tão inesperadas quanto a própria origem da obra: rostos, garças, ataques, fugas, lugares longínquos, alguma melancolia e a profusão de cores que em algum ponto quebravam qualquer narrativa, a impedindo de ser completa, conclusiva. O quanto destas percepções não seriam reflexo de nosso tempo em 2020? O antigo transbordar que agora se tornava explosão, intensidade destrutiva.

Nesta obra, algumas espécies foram especialmente decisivas nos fluxos compositivos da obra, como a naturalmente minimalista *Phillipsia subpurpurea*, a cristalina *Mycena interrupta*, suculentas e quebradiças *Hygrocybe stevensoniae*, *cyantheas*, *bracket fungi* e variações de *stinkhorns*, e a terrosa textura em camadas das *cookeina tricholoma*. Cada uma das 21 espécies foram mapeadas para a construção desta peça, numa folha que continha as principais formas geométricas que viriam a se fundir às estruturas dos fungos; cada região possuía um número, como num mapa com pontos de visita e números de ruas para uma melhor localização de nicho. Esse mapeamento foi passado para a tela, onde naturalmente sofreu alterações, sempre importantes no processo artístico que é a ausência de resistência às mudanças sutis – ou por vezes bruscas – de um trabalho conceitual a ser transposto à imagem. “Impossivelmente simples” levou meses a ser concluída, e devido aos baixíssimos recursos financeiros, foi apenas uma das pouquíssimas telas pintadas entre 2020 e 2022, visto tantos dias em que o alimento foi trocado por pequenas reservas para adquirir telas novas, ou o constante reaproveitamento de trabalhos antigos em busca de uma superfície.

As dificuldades financeiras relativas à produção artística destes anos se transformaram nestas obras alternativas, multimídias digitais mais acessíveis, escritos, ideias em papel, buscando a continuidade da criação artística mesmo em severas condições de sobrevivência. Hoje, dois anos depois, as condições ainda são as mesmas, e há meses ideias para telas recebem mais detalhes em seus mapeamentos enquanto aguardam a possibilidade de tornarem-se visualizações em tinta; muitas vezes estas ideias se tornam poemas, videoartes, protótipos. Acredito ser de suma importância tais compartilhamentos por se tratar de uma obra meditativa em processos criativos em ambientes pandêmicos e pós-pandêmicos.

A realidade artística no Brasil repele como que um ímã o romantismo que se possa criar em saber das dificuldades que se passam quando artistas criam suas obras; se houvesse um caminho onde a alimentação e o trabalho mínimos fossem garantidos, certamente os teria escolhido. Porém, assim como nossos corpos transsexuais, assim como nossa sexualidade, resistir em meio a crua e severa realidade do ambiente ao nosso redor (assim como para tantas milhares de pessoas em outras condições inerentes), não se trata de uma escolha, e é por tanto descaracterizar o sofrimento e a batalha qualquer tentativa de romantizar situações-limite, onde a meta se torna a sobrevivência ao invés da vivência.

Nos reconhecer enquanto resistência, enquanto mente e corpo e aquilo que criamos no mundo com nossas identidades é uma forma de validação existencial, em oposição a cultura do mínimo, que retira os direitos dos corpos e da arte em buscar por histórias menos turbulentas. A beleza na dor alheia enquanto a bela tragédia, é a própria tragédia de uma sociedade sádica, transformando a morte do ser em vitória, e seu exílio em moral. Tais valores reprimem e corroboram para a repetição caleidoscópica do sofrimento humano em busca da conservação da justificação meritocrática que preenche de forma doentia a profunda fissão de desigualdade social das quais vivemos, que tantos viveram e ainda vão viver.



Figura 26. Óleo sobre tela, 60 x 90 cm, “Impossivelmente Simples” (Impossibly Simple), 2021. Criada em Jaguariúna, São Paulo – Brasil.

Como seres sociais, nossos bandos nos ajudam a sobreviver; nos juntamos para criar estruturas mais fortes e mais resistentes, como qualquer organismo, possuímos a consciência da importância do vínculo de via dupla, tripla, múltipla, que nos conecta aos demais. Cada corpo irá se relacionar à sua maneira; cada relação será moldada à cada ambiente, de modo que a mais solitária mente terá, *por via de regra*, pelo menos um vínculo (mesmo que sutil e silencioso) para com outras mentes das quais existe compartilhamento.

Determinadas vidas, entretanto, serão bastante populares, recheadas desses profundos vínculos e amizades preciosas, famílias unidas, amores transcendentais; outras, terão estruturas difíceis de serem percebidas pelos demais, poucas companhias, talvez inclusive sem serem de comunicação diária ou mensal, mas o fato é que possuem alguém a mente ao pensar em comunicar-se. Mesmo em um retiro espiritual, esse alguém serão os outros corpos ao seu redor que meditam em sua introspecção, pode ser a memória, ou a expectativa de futuro, a mera relação entre você e um pássaro que vem e te encara por meio segundo. Naturalmente que estarmos imersos em relações sociais não significa não sentirmos solidão em diversos aspectos; pois quase que inevitavelmente, sucumbimos às insatisfações desses vínculos por estruturas sociais que nos obrigam a idealizar como (aos pormenores), nossas queridas, particulares e peculiares relações devem se dar.

A obra “Vida e Morte” só fora possível graças ao apoio de uma amiga e parceira artística que passou em minha vida no ano do fim de 2020 ao final do verão de 2022. Para comemorar meus 24 anos, ela me presenteou com uma tela 100 x 120cm, das quais passei meses comentando que guardava dinheiro para tamanho empreendimento; estava fissurado em fazer grandes criações, sem mais me importar se o transporte dessas obras seriam ou não possíveis (o que era até então uma enorme preocupação visto o valor gasto em transporte de grandes obras para exposições aqui e acolá). Foi assim, através do suporte de bando, num gesto amigo gentil de auxiliar a arte de outro artista, que uma das poucas pinturas de 2021 saiu enfim do papel.

A sensibilidade em auxiliar alguém pode representar um marco em uma vida; uma simples tela em branco recebida como um presente aniversário se tornaria a peça mais importante daquele ano, naquele momento de Abril de 2021; levariam meses para ser completa, abarcar tudo que aquele gesto pretendia abrigar: a liberdade da pintura. Estas relações, embora empréstimos da vida (pois se perdem no presente quando assim lhes são construídas em

natureza), jamais perdem seu valor em nossas memórias; me recordei de tantas vezes em que fiz o mesmo por outras mentes artísticas, o carinho que podemos demonstrar através da colaboração da liberdade (e conforto) na vida de outra pessoa, independentemente de qualquer profundidade ou estilo de relação que estamos vivenciando.

Resultante deste presente amigo, é que “Vida e Morte” nascera, numa difícil cultivação de seus detalhes. “Impossivelmente Simples” dialogava com formas fluidas e geométricas simples, assim como com a simplicidade dos fungos, nesta analogia a como estávamos agindo enquanto nação para com a COVID-19, vivendo outro comum ciclo na história humana que é a de grandes epidemias marcadas por descontrole sanitário e político em algum momento de seu caminhar. “Vida e Morte” sucumbi ao sistema das quais esses organismos estão integrados. Se “Impossivelmente Simples” carrega consigo a ausência da objetividade do tópico físico, “Vida e Morte” é sobriedade para nomear daquilo que vive e aquilo que morre; a vida que se vai, ainda resistente à forma que lhes é data: aqui se mantém a geometrização e formas completas ainda que fluidas, bem como a peça anterior.

Ambas as obras possuem como que contornos que as separam do fundo da tela, uma rede de proteção ao desconhecido, um certo conforto em estar contida em si mesma. Uma alusão aos primeiros passos da humanidade no antropoceno, onde a conservação de valores antigos e decadentes se esforça para sobreviver ao futuro rompimento de sua existência. O enfrentamento da morte? Ainda não. Uma mera observação sistêmica, ainda conservadora em seu formato estático e bem conhecido das formas geométricas e da vida que conhecemos hoje (e que a tanto tempo conhecemos deste modo).

“Primeiros passos no antropoceno” é de um segmento meditativo acerca do que nos levou a entrada da “eterna marca humana” no planeta e os valores contemporâneos que estamos cultivando, principalmente com relação à problemática ambiental que nos aproxima da extinção justamente pela dificuldade de grandes potências e famílias poderosas a renunciar a seus impérios financeiros, bem como de indústrias que certamente não irão abrir mão de seus lucros em nome do futuro da humanidade. Se estamos entrando no antropoceno estamos encarando vida-e-morte de ideias, conceitos, políticas, cultura e desenvolvimento, registro e conservação. Estamos a conservar ideias industriais ultrapassadas ao invés de conservar vida, fauna, sistemas de produção que renunciem ao trabalho escravo e do imperialismo moderno. Se a covid-19 (realidade daquele momento de início de 2021), motivava a

contextualização desta série, vida-e-morte diz de outra maneira, em visual semelhante, as profundas enfermidades de nosso tempo ao invés da novidade pandêmica deste novo milênio.

Ainda brincamos com blocos rudimentares em nossas ideias e valores, daí “primeiros passos”, árduas jornadas em política ambiental e luta pelos direitos humanos alimentados nutritivamente desde o século passado; aquilo que já não podemos suportar contra aquilo que suporta o estilo de vida de velhas mentes. Enquanto alguém nascido no final dos anos de 1990, vejo uma das perspectivas em limiar entre discussões que novas gerações estão a trazer, mas profundas hipocrisias que podem contaminar esses progressos, até porque o saudosismo, dizem, alcança as gerações revolucionárias em algum momento.

Diálogos sobre saúde mental, direitos humanos que incluem o reforço de leis e culturas intolerantes ao machismo, ao racismo, à fobia para com a comunidade LGBTQIA+ e tantos outros absurdos que nós passamos – Basta consumir a cultura do cinema até o ano de 2010 para perceber a sádica comédia intragável e os forçados estereótipos em que éramos colocados), são enfim pautas básicas para as novas gerações: difícil ficarmos calados, pelo menos em certas bolhas e nichos, ao vermos uma representação problemática em uma obra cinematográfica, ou numa propaganda, temos buscado criticar cânones independente de seu antigo prestígio se este manifesta em seus pensamentos ou obras pensamentos intolerantes à certa parcela da humanidade, das quais me recuso a chamar de minoria pois a minoria é, de fato, aquela que reprime, se formos colocar em números a quantidade de mulheres, pessoas lgbtqiap+ e pessoas não-brancas no mundo.

Por mais que estejamos mais atentos à estas questões após tanto tempo de injustiças e sangue derramado, por outro lado existe o consumismo exacerbado e uma completa ignorância coletiva ao trabalho escravo que sustenta essa forma de consumo barato e “diversificado”. A compra online, a quantidade de caixas e embalagens, de fretes realizados, tudo isso parece deixar de ser importante na atualidade (talvez essa consciência venha à tona nos próximos passos no antropoceno), e aqui é importante ressaltar a crescente a polarização do pensamento, das quais atribuo ao fluxo de tempo de transmissão de mídia dentro da internet das mídias sociais: vídeos curtos, textos curtos, o tão antigo e fora de moda sensacionalismo que voltou com tudo da TV para a internet, tem gerado a cólera social em sua intolerância à crítica daquilo que acreditam por ser pertencentes ao bem contra o mal.

Com isso quero dizer que é certo que consumir não é um problema; consumimos; para realizar uma pintura consumimos tinta, para ler esta página você consegue um livro, tempo, espaço. Para experienciarmos consumimos viagens e comidas, aproveitamos o sensorial de nossos corpos, felizmente. Porém, a crítica aqui não se refere ao extinguir o ato de consumir, mas é uma crítica à forma que o ocidente tem consumido sem se importar com a origem e destino desse produto; lixo gerado, mão de obra explorada, matéria prima que jamais será reaproveitada, energia fóssil necessária para algo que irá proporcionar uma faísca de dopamina e serotonina.

Esperar que a humanidade triunfe por simplesmente evoluir em direção à sobrevivência deixando às costas à extinção por pura reflexão filosófica e diplomacia entre nações conservadoras é, ao mesmo tempo, fatalmente decepcionante, pois ao conversar com outras pessoas vejo que por mais realista que a pessoa seja, existe um resquício de esperança de que iremos agir a tempo. É errado acreditar? Julgar o teor irrealista e idealista deste cenário acaba por ser mais um desses primeiros passos do antropoceno, já que muitos irão dizer que o poder da crença das revoluções realmente são cruciais para a humanidade, como a fantasia é para a aplicada ciência; a crença de que o impossível pode vir a ser possível, de alguma maneira.

Neste momento, milhares de pessoas ao redor do mundo estão nas ruas, no ápice da realidade de “vida e morte” nacional que a Ucrânia tem vivido neste mês de março de 2022. A arte, atemporal, sempre necessita do empréstimo histórico para expandir-se em política, em história e sua estrutura revolucionária. Embora daqui, do outro lado do oceano, pouco possamos fazer, acredito que registrar neste livro este momento tenso vivido entre ocidente e oriente é uma (insuficiente) ação de solidariedade, mas, principalmente, de resistência contra o autoritarismo de grandes potências para com os demais países, pois aqui falamos de vida (muito para além da morte), indivíduos que fazem a história do ocidente constante, que são parte da arte como são parte de qualquer estrutura do hoje que compartilhamos a centenas de milhares de quilômetros através do globo. Estas ameaças de novas erupções de guerras para além daquelas que tanto já retiraram de vida ao longo dos anos justamente pelo poderio bélico de potências que utilizam países em geografia frágil para liderar confrontos lucrativos como os duradouros conflitos no oriente médio¹⁷⁵, são

¹⁷⁵ Enfatiza-se aqui a lembrança dos duradouros conflitos no Afeganistão, Síria, os marcos históricos pela Primavera árabe, e a intensidade de conflitos em continente Africano das quais se qualificam como crimes de guerra cometidos por potências nestes territórios. Conflitos normalizados na

alguns destes insistentes traços de antigas ordens políticas das quais precisamos resolver, ao menos de forma diplomática (com aquela necessária esperança), para que possamos avançar num antropoceno menos tóxico e mortal há milhares de vidas desvalorizadas pelo globo, quando comentamos sobre ações propriamente ditas para com estes conflitos¹⁷⁶.

Ainda em questão de problemáticas profundas que herdamos de nosso passado enquanto humanidade, e erros que continuam insistentes para com nações inteiras, é necessário exaltar o lado que se recupera, e de certo modo que nos dá pistas destes cenários das quais devemos cultivar que podem trazer o bem para o futuro: A posição da África do Sul na divulgação de variantes novas de COVID-19 em sua região. Com ética, ciência e responsabilidade mundial, a comunidade acadêmica e de saúde sul-africana demonstrou valores que precisam ser cultivados para os próximos passos humanos, pois a crise da informação mundial também foi uma das grandes colisões em busca do mapeamento mais próximo possível da realidade do mundo com relação ao ritmo de contaminação, variantes, e reportagem de números de casos e mortes dos países.

Como já dito em vários momentos de “O cultivar das imagens”, o Brasil foi um desses países que se viu embebido em manobras políticas que sofreu longa censurara e manipulação de dados estaduais com relação ao registro de casos e percentuais diários de contaminação. Naturalmente que a questão da informação foi apenas um traço, dentre tantas outras linhas importantes de narrativa da covid-19 que foi o desafio do armazenamento, distribuição e plano de administração a nível estadual e nacional de testagem da covid-19 e futura vacinação, mas o ponto aqui é justamente não esquecer o poder da informação e como o movimento em prol da ciência e saúde de seu povo (e do mundo) de destacam de outros posicionamentos mais políticos e menos científicos que vimos países do hemisfério sul agirem com relação às mesmas variantes e sua divulgação mundial.

Em “Vida e Morte”, uma pequena esfera viral que representa a covid é expelida de um fechado sistema de formas, embora aquilo que a expulse de

visão do continente americano devido a narrativa xenofóbica criada pelos países que vinculam, dissimulam e impedem que as informações a respeito do sofrimento humano envolvido nestas guerras sejam de fato acompanhados pelo restante do globo na mesma dimensão em que conflitos ocidentais são notificados.

¹⁷⁶ Pois a solidariedade possui um limite de ação para com estas guerras e suas perdas, como as doações que são feitas e a questão de milhares de refugiados sobreviventes destes conflitos principalmente na década de 2010.

forma aquosa, ainda retenha informação viral que persistentemente se agarra ao cubo de carne que o liga às demais formas da pintura. É sobre isso que estou dialogando, sobre como é contato e por onde é contato o marco epidêmico que vivemos. O quão diferente isto não será daqui há décadas, e como realmente veremos – ou mais provavelmente, as próximas gerações – impactos numéricos, psicológicos, políticos, envoltos nos dois anos da pandemia. Ironicamente, este livro se tem seu fim de redação próximo aos dois anos oficiais da divulgação da covid enquanto epidemia, um retorno ao ponto de origem, em outras texturas, com novos desafios como a guerra de mais uma independência da resiliente Ucrânia contra a Rússia, e mais do que isso, a resposta global que isso tem gerado de nós, jovens adultos.

Estas palavras que você lera até então, não vem de um especialista em política, de um biólogo graduado, ou mesmo de um cientista com formação reconhecida (já que é provável que eu jamais conclua o curso de química que iniciara em 2021), ou de um diplomata; nem mesmo de um artista maduro, mas de um corpo-mente (um animal) que vive organicamente o texto, a imagem, a informação e seu compartilhamento, as indignações e as tristezas, as restrições e as dificuldades vividas por um período bienal histórico, e que de algum modo necessita registrar as obras e ideias relativas à este trecho vivido. Assim, é provável que qualquer especialista encontre nessa obra absurdos desproporcionais, e de fato os encontrará aos montes; um escritor e um filósofo graduado, mesmo outro acadêmico de maior experiência, poderá achar nesta obra alívio cômico; e que assim o seja, pois a vida afinal, as escritas processuais, raramente escondem seus buracos; somos, nós, pessoas interdisciplinares um tanto peculiares em seus 20 e poucos anos, resultantes de formações geológicas anômalas, com reflexos de opalas-de-fogo, praticamente inúteis, com conduções instáveis, mas existentes, simplesmente resistentes à vida.

“Vida e Morte” expele formas fluídas opalinas, não se sabe para onde vão, falta-lhes a dinâmica, sufocada pela tela, é sozinha apenas uma possibilidade estéril; porém, quando absorvida pelo pensamento daquele que a vê, irá ganhar proporções inimagináveis, talvez ainda mais inúteis, talvez fantasiosas, é impossível de prever aquilo que o expectador irá atribuir ao notá-la, a pequena forma expelida de um ambiente comum, é provável que morra no caminho ao desconhecida, e renasça em si mesma, mantendo algo de si, sendo a mesma vida para materialistas pois mantém seu corpo. Quem sabe? Ao sobrevivermos, podemos vir a ser esta forma, ou podemos estar do lado seguro do sistema que a ejeta; sermos os cubos de begônias que não se encontram na

“natureza”, ou sermos a íris por baixo do plano do real, do visível, real e visível enquanto praticidade conhecida, identificável, inteligível sem dificuldade, quase que rudimentar, porém tão pouco explorado em termos de mudança – Pois clamamos conhecer tão bem a natureza, mas ainda assim falhamos em protegê-la. Existe algo de insustentável nestes cenários, objetivo demais e abstrato demais, algo semelhante à antagônica *veracidade* da carne que se rejuvenesce em menos de uma década, morrendo constantemente, mas que ainda assim não nos é morte o suficiente, nem vida o suficiente: talvez um grande erro seja guardar os conceitos de vida e morte como revisáveis para utilizar seus paradigmas apenas em grandes perdes e ideais valorizações do que é estar vivo.



Figura 27. “Vida e Morte”. 2021. 100 x 140cm². Óleo sobre tela.

Entre passos, costumamos tropeçar, e entre passos, às vezes corremos e achamos ter aprendido a correr; os conhecimentos e seus “progressos” tendem a igualmente possuir picos de desenvolvimento antes de atingirem algum tipo de platô passível de confiança e solidez a construir algo naquele novo território. Desta forma, a obra “Time’s Up” é uma pintura expandida realizada entre passos, “Impossivelmente Simples” e “Vida e Morte”. Diferente delas, sua forma em dilema é um emaranhado de fragmentos, como que um correr desengonçado, baseado na memória distante das outras séries como space-being e universo relativamente observável dos anos anteriores. Anacronicamente disposta em peculiaridade entre obras estáveis e seguras; a tentativa de voo frustrado, o início da ação após a observação.

Pensar na arte contemporânea, para mim, especialmente sobre as antigas mídias que perduram o tempo, tal qual a pintura, a assemblage e a escultura para as artes visuais, pode ser parcialmente representada pela sintética passagem de Brenson por: “A great painting is an extraordinary concentration and orchestration of artistic, philosophical, religious, psychological, social and political impulses and information. The greater the artist, the more each color, line, and gesture becomes both a current and a river of thought and feeling.” “Turning these worlds accessible and a promise of healing”- Inalcançável em uniformidade e longo impacto, mas certamente observável aos pedaços e às individuais impressões da arte por aqueles que interagem com ela. Esta obra traz reflexões essenciais sobre a Community-art based que sempre esteve profundamente enraizada num espaço social em comparação ao esforço dos museus em galerias em promover o mesmo impacto: da experiência constante, representativa de grupos, que conte uma história ampla para além de uma porção de ícones selecionados pelo poder político que representaram enquanto indivíduos.

Isto é, a arte que talvez não se saiba o nome de quem a realizou, de quem a começou e quem a modificou, mas que é integrada organicamente à um espaço social e assim, símbolo do mesmo, sem a necessidade de privar demais formas artísticas, como o grafitti, o espaço artístico digital, as instalações na cidade e poéticas expandidas, realmente abertas em processo, apresentação e conservação. A arte pública tem diferentes dimensões, com seus não-monumentos e marcas da mudança histórica, como no caso das esculturas

queimadas no Estado de São Paulo¹⁷⁷ durante a pandemia de COVID-19, movido pela insatisfação com a representatividade que ele monumento público causava no espaço social em que estava inserido. Esse debate é fundamental para compreender a não-inutilidade da arte, pois esta é, no mínimo, representativa, a arte pública, seja ela de qual expressão visual for, é um movimento político, de poder e manifestação de uma ideia, um tempo, e uma história para a maior parte de seus contribuintes (aqueles que a observam, que falam sobre ela e as conservam em ideia e matéria).

A arte pública, assim como outras áreas antigas do conhecimento, sofre a pressão da modernidade em criar uma mutação de segmento, pois hoje o espaço é reconfigurado, bem como o tempo, a transitividade e mutabilidade de um local e aquilo que lhe é característico. Uma arte disposta no meio digital pode vir a ser uma arte pública? Gratuitamente acessada por poucos ou milhares de indivíduos, como por exemplo, no caso das exposições digitais com páginas online que possuem apenas a exibição e nada mais, é como que um bosque em uma imensa cidade; transitório e público, acessível para certos nichos. Quando centenas de milhares de artistas independentes perceberam que o meio digital era um espaço de exposição e interatividade, criou-se um eixo da arte pública. Seja para um domínio online de um grupo de artistas, seja através de páginas em mídias sociais que postem alguns trabalhos soltos de diferentes poéticas, se vê ali uma relação entre a arte, as pessoas e seu espaço, das quais o fogo em protesto é trocado por tweets, pela cultura do cancelamento, e pelo compartilhar negativamente algum conteúdo que não representa uma porção da sociedade híbrida (material e em dimensão digital).

O papel da arte pública digital se intensificou na pandemia. Um dos poucos veículos sobreviventes às crises sanitárias, das quais causou profundas mudanças em protestos e manifestações, e mesmo na forma em que a arte é divulgada mundialmente, consumida e adquirida, assunto a qual não cabe a este texto em profundidade, mas é de relevância visto que estas produções, de “Primeiros passos no antropoceno”, foram apenas dispostas nesses espaços digitais, por ser a única alternativa viável em tempos de quarentena.

Dada o dubio espaço digital, algumas apresentações podem ser insuficientes para demonstrar toda a interatividade física de uma obra, a qual fica restrita ou ao registro em vídeo ou à descrição de suas dimensões, e neste

¹⁷⁷ “Estátua” de Borba Gato fora incendiada em São Paulo em 2021. Borba Gato fora um bandeirante e escravista – Falar sobre a obra. Houve também as pichações e queima da estátua de Pedro Álvares Cabral no mesmo ano, a qual foi retratada pela mídia como violência à história brasileira.

espaço de palavras teremos então de recorrer à segunda opção com “Time’s up”. Parcialmente uma arte pública, parcialmente digital – visto que a apresentação física dela foi, até o momento, restrita a alguns queridos amigos que visitaram meu apartamento e atelier – essencialmente uma pintura expandida, interativa, de maneira rudimentar. Obra entre conformidades e confortos forma-conceito, o tempo se expira nesta pesada obra em maneira, polímeros, objetos reciclados e tinta.

As formas que esgotam o tempo que temos são caóticas, construídas com a sensação de queda, de certa fragilidade e inconsistência utilizando geometrias simplórias como as placas redondas e poligonais. Mantém-se o tema dos fungos, também oriundos a coleção de fotografias de Axford em, novamente, pouco mais de vinte espécies globais enquanto referências orgânicas. Em especial, as espécies para esta composição são de difícil observação dadas suas minúsculas proporções, sendo ideais para as analogias de um pequeno momento que se tem em refletir sobre o tempo que estamos gastando em fazer as mudanças sistêmicas mandatórias para o futuro da humanidade: energias de fato renováveis, novas ordens econômicas, por exemplo. Não temos mais tempo. Mudanças imperfeitas ainda são mudanças, e afinal, qual mudança é completa em si sem estágios de transferência, tradução e adaptação, sem um processo gradual evidentemente repleto de perdas do antigo? É por isso que “Time’s Up” não foi a última obra de “Primeiros Passos do Antropoceno”, pois embora exista a tentativa de rompimento do velho mundo, em suma, perdura a hegemonia dele, resistindo às pequenas corridas que se findam em tropeços.

Embora tudo esteja em risco, as previsões para sermos independentes de combustíveis fósseis, é, na melhor das hipóteses segundo a grande mídia e seus representantes, de quatro décadas, mesmo que a ciência aponte para uma urgência. Li em um artigo de um amigo meu sobre a guerra da Ucrânia que a nossa relação em não priorizar o meio ambiente em termos de esforço e gasto mundial advém de não termos tido experiências prévias com catástrofes naturais. É natural que este ponto de vista seja apresentado por residentes de países abastados, que certamente não ficaram para ver seus estragos irreparáveis na antiga flora e fauna da África Setentrional¹⁷⁸. Civilizações possuem exemplos históricos do que acontece quando você sobrepõe o limite de regeneração de

¹⁷⁸ Refere-se a desertificação em expansão do Saara e desflorestamento continental, proveniente do impacto prolongado das ações humanas – Imperialistas – nos territórios das Áfricas, assim como visível em regiões Brasileiras como na Caatinga. Recomenda-se o artigo “ Climate change and desertification in South Africa - Science and response” (2009) de Archer e Tadross.

um bioma, mesmo em território brasileiro sinais de desertificação não são ignoráveis e impactam diretamente na qualidade de vida (ou devo dizer, de sobrevivência), de milhares de famílias no Norte e Nordeste do país.¹⁷⁹

Este desequilíbrio presente na composição “Time’s Up” é um convite para a resiliência para com as mudanças, embora consciente da resistência que se tem em priorizá-la, pois para muitos países é irreal considerar as vivências que outras regiões do mundo sofreram e sofrem pelas mudanças climáticas, particularmente em ascensão neste milênio¹⁸⁰. É provável que ao observar tantas cores e formas entre abstratas e com ligeiro semblante ao conhecido, nem mesmo um ou dois destes pontos tratados para a realização da obra venham a ser evocados por quem interage com a obra. É para isto que existe este espaço de escrita, para o registro daquilo que precedeu os traços e a forma.

Sem dúvidas não é preciso ler sobre o que é uma obra para se relacionar com ela, porém, após a experiência de trabalhar nos últimos quatro anos com obras sem falar sobre elas em mais de uma pauta, também me pareceu uma ausência de ponte, como se não permitisse ao mundo exterior ter contato com o processo de cultivo de uma imagem, digo, estes textos sobre as obras não são de forma alguma prerequisites para a existência delas, mas certamente deixar o caminho aberto aqueles que se interessarem no que veio antes do início – do que se vê por fim – e se faz necessário qualquer tipo de registro, mesmo que não alcance aqueles que a irão observar e interagir para com elas, pois é parte da vida da obra, e parte consequente de minha existência que a criou, como fósseis e antigos papéis que dão pistas para os modernos corpos presentes.

¹⁷⁹ Recomenda-se a leitura do artigo “ Região Norte do Brasil e a pandemia de COVID-19: análise socioeconômica e epidemiológica” de 2019, por Santiago Soares Rocha , Daniel Lucas Pimenta Pinheiro , Stefan Vilges de Oliveira.

¹⁸⁰ A Era do fogo e suas repercussões no global contemporâneo com ênfase dos acontecimentos da década de 2010 em diante.



Figura 28. "Time's Up". 2021

Esta pintura, realizada com alguns pigmentos inorgânicos, possui uma espécie de roda anexada na porção do inferior direito da peça. Esta rosásea de madeira possui anexada a ela pequenas bolas de metal para auxiliar em seu movimento depois de iniciado pelo toque daquele que interage com ela. É também composta de lâminas de acetado nos tons RGB, porém, de forma aleatória, ao invés de uma organização que com o movimento do giro do disco fosse possível visualizar outras cores para além do Vermelho, Azul, e Verde. É uma composição caótica, insatisfatória, que causa estranheza em um sistema incompleto: Qual é o sentido mecânico se este não complementa a nada? Uma roda só, sem nada unir ou sem transferir sua energia a absolutamente nada, é como um corpo a se desenvolver, um espaço de maturação, como uma fotografia de algo que não está finalizado. Tropeços atentos, talvez promissores, talvez meras coincidências que demorem décadas a ocorrer novamente, porém, sem o tempo de maturação necessária, pois já o utilizamos nas últimas gerações, e continuamos a patinar nos problemas ambientais e sociais que abriram nossas expressões artísticas.

Após dois anos, as janelas se abrem em outros ares. Ares de guerra, densos conflitos e entraves em busca ao tal do “Novo normal”. Milhares de vidas foram perdidas, suprimidas por falta de capacidade de registro digno mesmo numérico. A grande parte que sobreviveu em países como o Brasil, se encontra em estado de imensa dificuldade, seja ela financeira, por uma economia decrépita, ou na educação de seus filhos que não puderam ir à escola e não se adaptaram ao ensino online (aqueles que possuíam essa possibilidade), na prejudicada saúde mental de pessoas agora com transtornos relacionados à incapacidade de socialização, ou em estados de ansiedade generalizada, depressões pela perda de entes queridos. Com um alto desemprego e a inflação histórica, onde nós, e como sei, mal conseguimos comprar farinha para o pão ou arroz para o almoço; contamos nossas moedas, e tentamos cuidar daqueles que passaram destes dois duros anos como podemos. Num ano de eleições com uma política instável, suscetível à predação pela sensibilidade e comoção nacional, o cenário não é de um dia de sol após anos chuvosos. Enchentes, estiagens, o alto preço das frutas pois lavouras tiveram suas produções profundamente reduzidas pelas questões ambientais.

Ter resistido e criado, compartilhado com outros artistas, e ter registrado (como foi possível), os pensamentos e vivências deste período dizem muito mais do que apenas um conjunto de páginas e imagens de um jovem artista não-

binária, ou seja, uma pessoa trans em todo esse contexto. É um registro de um grão de areia que embora soprado, não se desfez. Encontramos de algum modo, motivação, embora escassa se pensarmos na extensão do dia a dia, mas a encontramos o suficiente para emergir dos piores dos tempos para não deixarmos nossas críticas ao mundo de lado, mas sim vocalizá-las, expressá-las mesmo que de maneira para muitos, equivocada, inconsistente. O papel da cultura e sua reflexão, da filosofia da contemporaneidade, trazendo temas de nossa realidade como a crítica às estruturas misóginas, racistas, xenofóbicas, transfóbicas, homofóbicas e imperialistas, pela visão de quem vive num mundo parcialmente digital no ápice da desigualdade social, é essencial para que as mudanças possam vir. Seja a mudança no reconhecimento de certas formas de arte ou com relação às políticas públicas, à preservação ambiental, e a tantos outros tópicos das quais precisam de atenção, esta ocorre quando conjunto às manifestações e criação, existe compartilhamento em texto da observação de um conjunto de fenômenos.

Gradativamente, nos tornamos capazes de compreender rodas inúteis, enxergar teias por entre os fechos de luz da cidade e assim perceber sistemas maiores, funcionais e disfuncionais, úteis, das quais o papel da arte, da interdisciplinaridade dos conhecimentos acrescido da sensibilidade para com a realidade social de certos nichos se tornam novos mecanismos de análise referentes à tópicos visíveis em seu contexto contemporâneo: a arte que resistiu por conta da realidade digital ou das outras formas de arte, da representatividade que não se vê, pois durante a maior parte da história foi apenas para um seleto grupo da minoria de uma elite intelectual. Nem sempre teremos o tempo de aguardar estudos perfeitos e maduros para falar do agora, pois esta não é a função de obras primárias, este é o trabalho que sucede obras consideradas acaloradas, exploratórias, enérgicas.

Ao fim deste período de produção, entre 2019 e início de 2022, centenas de obras parecidas a esta surgirão: debates do presente da arte, do presente de corpos que vem no que estava “completo”, um imenso espaço vazio de ressignificação, crítica e apresentação em novas ou, pelo menos, com outras perspectivas menos estabelecidas pelo tempo dado nosso espaço de existência. Esta é a minha colaboração a este emergir de corpos que pensam a atualidade por suas perspectivas fora de uma rede confortável fiada pelas perspectivas esperançosas que o mundo ocidental do século passado tinha para esta era da informação, vivendo pandemias, interrupções de uma vida que tanto diziam que ocorreria em paz mundial, sem grandes crives, embora já avisades estavam da

crise econômica e ambiental que os anos 2000 enfrentariam. Por fim, criamos ao nosso modo as narrativas de uma realidade única, onde as críticas sociais alcançam a ciência, devoram o velho mundo e voltam a empoderar a arte da reflexão e a vida da arte sem aquelas caixas empoeiras, e é assim que caminhamos em direção ao desconhecido antropoceno.



“Quando os pássaros vão embora”, Março 2021.

Obra realizada e destruída em Bauru, São Paulo – Brasil. Festival Internacional InterFace de Artes Cênicas de Bauru. Realizada em sobreposição a pintura do happening “59 minutos inúteis”.

Apêndice

Esta sessão é dedicada à outras obras do período pandêmico que também foram relevantes apenas por sua existência, porém, obras que não se encaixam na proposta da estrutura do conjunto selecionado para o texto principal de “O cultivar de Imagens”. Estas peças são além de colaborações em autoria, foram desenvolvidas linguagens e técnicas outras, em comparação às trazidas no índice de imagens da obra. Todo pequeno evento e momento colabora em algum grau para as sequências que irão resultar em eventos robustos, de maneira que desprezá-las seria como que negar o percurso vivido até aqui, e para não cometer tamanha injustiça, dedico as próximas páginas à Graphic Novel “Chibi”, às produções de som-imagem com a parceria “MIRRA” em “Inspirar”, “Expirar” e “Circundar”, e as parcerias com a Luthiaria “Lissimu dza Mbira”, à fusion-art realizada com Mari Monteiro, e às produções audiovisuais com o artista Henrique Nakandakare. A última parte do apêndice contém algumas meditações resultantes da oficina de processos em arte contemporânea “O Estado das coisas”, realizada de forma remota em 2021 com um grupo diverso de artistas emergentes e estudantes de arte. Por fim, sou profundamente grato às casualidades e surpresas criativas realizadas nestes anos, desde obras realizadas com grandes amigos da minha vida, aquelas realizadas com artistas menos próximos, que são parte da arte que resiste aos tempos em crise e deixaram um pouco de si em nossos compartilhamentos artísticos.

Meus sinceros agradecimentos a vocês, que compartilharam ideias que resultaram nestes trabalhos eternamente nossos e do mundo, independente da durabilidade de seus registros.

Meditações do Presente

O presente que passa a cada minuto se tornando abstração na ideia linear de tempo enquanto passado e futuro, o único momento que realmente possuímos de natureza incontrollável. Isolar a noção de presente talvez seja bastante óbvio: o ponto em que podemos expressar, aplicar e absorver aquilo que nossa percepção sensível nos dispôs com um mundo que igualmente entrega e recebe mudança. Aquilo que somos e aquilo que nos olha, quando somos o que olha e o que é está para além de nossos sentidos, intuição ou projeção racional. O que já aconteceu está morto, e como em fotografias, tendemos a criar narrativas especulativas e cada vez menos comprometidas a conservar frágeis memórias, fantasmas do tempo ou refúgios que se transforma em segurança e fantasia. Já aquilo que não aconteceu, acredito, reflete ainda melhor os valores de uma sociedade pela segurança que ela é especulada por sua população; há algo de especialmente coletivo com relação à ideia e ansiedade (ou tranquilidade) aparentemente assegurada pelo pós-presente.

O bias temporal nessa visão um tanto presentista supõe e, através de algum estudo de campo analisa as tendências que indivíduos tem de romantizarem o passado e temerem o futuro, ou vice-versa, das quais acredito que dependa de seu contexto traumático coletivo, um registro sociocultural histórico observado em diversas fatias de tempo. Populações distantes de guerras sentem as marcas das perdas das gerações anteriores de maneira diferente, onde as vezes o passado pode até mesmo não ter muita importância a nível pessoal – Quando se fazem ausentes as memórias de longos períodos apenas pela inabilidade de manterem-se na memória de longo-prazo de nossos cérebros, sem suficientes mecanismos de estímulo para conservá-los afetivamente, por exemplo. Porém, o que quero trazer aqui é justamente o curioso cenário Brasileiro, onde o futuro sempre aparenta como que confortável, inviolável – Constante e confiável. Certamente que essa generalização não pode ser feita irresponsavelmente, e sem dúvidas existem milhares de famílias brasileiras que esgotaram suas forças em acreditar num futuro promissor. Porém, devo dizer, que muito convivi com pessoas em situações vulneráveis, que sempre acreditavam que as coisas, apesar de tudo,

funcionavam, e que haviam de permanecer ou melhorar visto o próprio decorrer de seus esforços diante da vida, embora reconhecessem problemas sistêmicos tradicionalmente latentes no Brasil – Os clives socioeconômicos e educacionais.

Essa confiabilidade reside em nossa economia, no American Way of Life importado durante a ditadura militar dos Estados Unidos ao Brasil. Somos um tanto atípicos enquanto país do continente americano, um tanto avessos ao realismo social que toma a consciência de países vizinhos e que muito convém para uma geração crítica, ao invés do temperamento brasileiro onde, até nos depararmos com uma pandemia, jamais havia se visto uma real possibilidade de distúrbio do “seguro amanhã”, algo que genuinamente pudesse mudar as prioridades de quitações de dívidas, aquisições, planos de vida traçados por todos. A violência a qual convivemos com já se tornara tão banalizada que nem mesmo nossos imensos índices de feminicídio, crimes hediondos, latrocínios, e tantas outras formas de findar-se a vida de outro corpo, ou mesmo nossos imensos problemas de dívidas da união e desvalorização da moeda nacional – além de problemas com a inflação e agendas de demanda social, não foram suficientes para preocupar a nível nacional o assegurado dia seguinte.

Morávamos na cidade de Bauru, pensando sobre processos e a importância destes para as finalizações. Numa época em que muito se reemergia o *Do it yourself* para jovens enérgicos em criar, explorar e construir, mesmo que o preço emocional fosse especialmente alto por ousar ser experienciado conjunto ao amadurecimento de outras fases simultâneas da vida, muitos afazeres conjuntos estavam brotando. As Afigurações do tempo estavam em exibição em 2019, muito acontecia em nossas vidas e foi, certamente, um turbulento ano tanto para mim quanto para Henrique Nakandakare, também um artista de estrutura interdisciplinar a considerar seus estudos de fundação que refletem em sua expressão artística.

Nos conhecíamos desde 2017 e, de certo modo, vivíamos as texturas desafiadoras dos processos internos e externos relativos a nossos sonhos e ofícios, como natural de se viver no começo dos 20 anos. Ele investia mais em fotografia e eu, no último ano de graduação, estudava mais as temáticas relativas às propriedades ópticas e percepções das cores. Enquanto dois amigos interdisciplinares e bastante interessados em compartilhar nossos interesses com pessoas diversas, não demorou muito para nos encontrarmos em uma mesma proposta criativa.

Nakandakare⁷ esboçava o roteiro de “O valor da arte – A obra além do resultado” em julho de 2019, onde as incertezas da vida tangiam muito mais nossas individuais crises e insatisfações diversas do que propriamente a incerteza da estrutura do mundo. Nesta época também a obra “For the future take the stairs” também ganhava esboços, muito diferentes do que se seguiriam a sua finalização há meses dali. A preocupação da obra além do resultado era este registro das texturas dos percursos, dos ruídos e oscilações que se faziam de algum modo navegáveis. A história que precede e procede o fazer, em contraposição ao nosso vício estético contemporâneo no que é completo, finalizado e unitário em matéria – Nossos *readymades* mal envelhecidos que se transportaram da arte para todo o sistema consumista que vivemos hoje num sentido insensivelmente desenfreado, supérfluo, bestial de análise da composição histórica daquele conteúdo – História breve que seja, é sempre resumível em um frágil conteúdo verificado por aquilo que se apresenta. Isto é, vivíamos imersos na ignorância dos processos e sabíamos que isso afetava não apenas a nós, mas às pessoas, o fato de esquecer-se como as coisas chegam no seu prato, mas mais do que isso, como uma habilidade é lapidada, como os erros são traços estruturais e como o resultado de qualquer ação carrega consigo essência que quando considerada, é traduzida em valor e profundidade aquilo que se é finito.

Comunicar nossas ideias e conclusões, co-criativamente, era, acredito, o sentido daquilo que estávamos fazendo em “O valor da arte” – A obra além do resultado”. Experimentávamos diálogos como experimentávamos a imagem a ser conservada. Seguimos assim durante parte do processo, das quais deveria acompanhar a finalização de “For the future, take the stairs”, até sermos interrompidos pelo declarar da pandemia e das primeiras tentativas de medidas de lockdown. As filmagens já não eram possíveis como haviam se iniciado. Nakandakare continuava a resistir em Bauru, enquanto a obra e eu estávamos há 300km daquela região. Este primeiro trabalho multimídia que tivemos, com o roteiro parcial e audiovisual de Henrique e minhas colaborações em obra de seu precisamente entre 2019 e 2020, assim como nossa última colaboração até o momento fora exatamente no início do fim das medidas protetivas à covid-19, em 2021 e 2022.

Existe algo em comum com estas duas obras de Nakandakare as quais pude cocriar com que é justamente a flexibilidade aos climas áridos que tivemos, mesmo que os resultados talvez fossem desprovidos do controle original, afinal, o amanhã já não estava sendo assegurado por uma cômoda coletiva imaginária

da noção de que havíamos considerado todos os pormenores de criação em um determinado ambiente controlado. Não mais. Nos víamos perdidos e taciturnos, segurando nossas obras e nossas relações fraternais da maneira entrópica que nos era disponibilizada pelo presente.



Screenshots de “O valor da arte – A obra além do resultado” de Henrique Nakandakare e Vannie Gama em 2021.

Ambos screenshots na página anterior pertencem a obra “O valor da arte – A obra além do resultado”, sendo o primeiro deles um pedaço da obra finalizada de “To the future, take the stairs”, gravado fora de Bauru uma vez que Nakandakare já não podia realizar as gravações por si devido ao lockdown decretado mais fortemente em Abril de 2020, e o segundo, um pedaço de suas gravações do primeiro estágio de decantação para a realização de pigmentos naturais inorgânicos com material colhido naquele mesmo dia, momento também registrado na obra audiovisual. Primeiro vemos o resultado, secundariamente, o cru material que a origina. Quando consumismo algo que não fazemos, é provável que esta seja a ordem de observação: do resultado às suas origens, aos processos. E o que acaba por importar, não é a ordem de quem cria para quem retém, ou vice-versa, mas a sólida estrutura que reconhece e percebe estas múltiplas instâncias daquilo que vemos, presenciamos.

Quase dois anos depois nos reuníamos novamente. Curiosamente, o artista Henrique Nakandakare não chegou a ver “To the future take the stairs” pessoalmente finalizada, apenas naqueles registros audiovisuais do início de 2020. Sua produção artística nos anos da pandemia sofrera como a de centenas de artistas, profundas alterações de apresentação. A linguagem se mantivera, porém metamorfoseada nos aspectos de cor, tempo e som. Aquilo que é comunicado em seu trabalho de 2021 possui uma densa atmosfera domiciliar mesmo quando realizados fora do ambiente da casa. A expansão dos planos de câmera e a retomada da linguagem dos detalhes, que era mais típico do início das suas produções em anos anteriores à 2019, em suma, pela fotografia, demonstram os efeitos da pandemia no desenvolvimento do indivíduo por trás do fazer artístico, que consequentemente é essencialmente modificado em resultado – e em processo.

Com a turbulência do ano da covid-19 no Brasil e no mundo, temas como a arte e seus processos se tornam aprendizados com a pandemia. Uma área complexa de nos expressarmos, pois em tempos polares, a tentativa de reflexão em uma área volumétrica, isto é, de variações de tons de cinza pode ressoar ofensivo à muitas, porém, nossa criação é justamente sobre a sobriedade em considerar as milhares de perdas e eventos políticos deploráveis que havíamos vivenciado, e enquanto sobreviventes, meditar acerca do presente que nos resta e nos é palpável: aquilo que fora vivido é trazido a céu aberto, das profundezas do negacionismo dos impactos mentais, sociais, econômicos, culturais e políticos que a covid-19 trouxe durante os anos de 2020 e 2021. É

sobre a coragem do aprendizado, com certeza dose de permissão em deixar que reverbere em diálogos aquilo que passamos e que por meses, fora socialmente velado. Quando vivemos intensos conflitos o corpo e mente preservam energia para a sobrevivência, e muita dessa energia é retirada da verbalização do estado de espírito e do estado de mundo que nos permeia as entranhas e as necessidades negligenciadas (seja pelas questões sanitárias ou da ausência de apoio governamental ou social a depender do grupo que o corpo pertence, como no caso de pessoas em situação de pobreza, de nós LGBTQIAP+, trabalhadores autônomos, refugiados, imigrantes, mães chefes de família, indígenas, e outras pessoas em estado particularmente vulnerável quando um sistema está em aguda crise e ataque, como no caso de uma pandemia).

Diferentemente da “Obra além do Resultado”, “Aprendizados inesperados da pandemia” tem no deslocamento seu maior aprendizado, aquele mesmo que havia interrompido a noção de normalidade em anos anteriores. As prioridades nesta nova obra também se alteram: no lugar de contemplação, existe ação efetiva. A falta que nos fez o deslocamento e os atos se refletem na velocidade em que a obra fora escrita e realizada, documentada, editada e compartilhada. Nakandakare aqui, menos experimental e com maior maturidade estrutural, nos apresenta uma coesão intensa entre eventos e suas reflexões com menor espaço para o silêncio, embora o tempo entre cortes passe, parcialmente, a sensação aconchegante de casa fora dela, porém, um lar movimentado, que requer uma outra pessoa mais do que pudemos ter em nossos últimos meses isolados.

Há tanto a ser dito. Quando ele me apresentava essa proposta de gravação de uma de nossas conversas, diversos pontos eram contidos no roteiro. Gastamos quase o triplo o tempo em apenas um tópico e meio, que resultou em uma obra ainda mais enxuta, aceitando em seu processo a necessidade da síntese e a consciência de priorização da utilização do tempo, um de nossos grandes aprendizados em termos de valores pós-pandêmicos. Viajando de Bauru para a região de Campinas, também no Estado de São Paulo, os takes transitam harmonicamente entre os ambientes comum – e desconhecido. Flexível aos diferentes ambientes, “Aprendizados inesperados” contém diferentes dias, eventos. Era o primeiro e o último dia do ano, antes de receber nossas meditações do presente. Uma necessidade coletiva de reflexão, da aceitação da dor após um longo período de adrenalina.

Chovia em nosso primeiro piquenique no ano. Havíamos cozinhado em casa e nos deslocado um parque em que fosse possível aproveitarmos o fim do

tempo juntas, enfim, conhecidas e desconhecidas simultaneamente. Observávamos em meio a garoa outros animais, pequenos cogumelos, detalhes da paisagem urbana e da paisagem orgânica daquele início de 2022. É interessante observar os processos em ambas as obras; o curto tempo de execução ansioso por libertação, versus o tempo lânguido dos anos anteriores, menos atento aos detalhes, mais experimental e calado. Enquanto artistas, é curioso ver o quão permeáveis somos afinal. Não conversávamos tanto sobre nossos processos criativos, mas muito mais sobre o mundo que observávamos neste segundo momento de “Aprendizados inesperados”.

Os dois screenshots escolhidos de “Aprendizados inesperados na pandemia”, gravado e idealizado por Henrique Nakandakare entre o final de 2021 e publicado em Fevereiro de 2022 no Youtube, retratam, para mim, o transitar entre espaços impessoais e pessoais, de modo inversamente proporcional à “Obra além do resultado”, ao invés de saímos da normalidade e embarcarmos no desconhecido interrupto, saímos dos tempos desconhecidos à liberdade deste desconhecimento, em certa segurança na amplitude ao invés de sua redução. No primeiro frame, uma torre elétrica registrada enquanto havia esta mudança de estados; um mundo enfim afora, ainda que irrelevante em sua individualidade (a torre em si não é importante para aquele momento), mas a vivência daquele trajeto, o poder de escolha, é que o torna mais relevante do que frames rebuscados: reside em si a passagem, um destes nossos processos desvalorizados até sermos censurados de vive-los.

A simples torre, a desinteressante opacidade do céu daquele ponto – Ainda assim suficientemente relevante para ser registrado por Nakandakare. O segundo, no dia de sua partida de volta para Bauru, as gigantescas folhas das nativas *Alocasia Odora* no Parque Taquaral em Campinas – No ano seguinte. Fotografia diminuta de suas colossais dimensões, a se considerar se tratar de meras folhagens, escondidas pelas altas árvores de mata atlântica daquela região. Particular, de fato específico, novamente contemplativo, mas ainda requerendo interatividade, participação e, assim como o indiferente, requeria registro, como um chamado à composição do mundo para si, para nós, que iniciávamos o fim da pandemia de covid-19 vagarosamente naquele primeiro de janeiro de 2022.

O contexto fora responsável como fomos responsáveis pela forma de lidar com o contexto, a arte, em meio a esta carne da nossa vivência, é estímulo elétrico, conduzindo a contração e exaustão dos músculos de nossas perspectivas até então um tanto aglutinadas pela certeza de um futuro exterior. Registramos, assim, dois nós no tempo, conjuntos por um espaço agora

passado, porém gravado em nossas expressões artísticas conjuntas após um período de estiagem coletiva – Onde nossa afluída individualidade se viu confrontada com uma diversidade de perdas e dissoluções a serem vagarosamente cicatrizadas, onde parte destas desventuras e tragédias, sejam próximas ou distantes, podem ser destiladas em aprendizados, e outra imensa parte permaneceram enquanto duras memórias. O espaço vazio a ser preenchido pelo continuar da vida é vulnerável ao desespero e descontrole humano – Um perigo para a política, para as relações, para o próprio consumo e ideia de futuro, para nós mesmos. Destrutiva potência criativa, tópico onde a racionalização perde à eminente ansiedade do que vem a seguir, assim, podemos apenas nos exigir as meditações do presente, já suficientemente desafiadoras e exigentes de demoradas estadias.



Screenshots da obra audiovisual “Aprendizados inesperados na Pandemia”, de Henrique Nakandakare. 2021. Disponível gratuitamente no Youtube.

Som-Imagem infinitiva

“Resistir” é um daqueles verbos flexíveis em denotação: pode se resistir a algo por enfrentar algo, aguentar um impacto, mas também se pode resistir em conservar algo mediante a uma mudança ambiental. Tipos de resistência, amoral até que se contextualize à que ideia é que resiste; procura-se a origem dos ventos que sopram e fazem rodas d’água correr, ou torres balançarem. Estruturas de defesa, que amplo campo para escolher perspectivas e definir se a motivação a desmanchar uma resistência é, tradicionalmente parte da dialética do bem e do mal, uma estratégia objetiva, seja ela consciente ou não de sua natureza. Somos natos em mesclar nossas resistências, onde ora resistimos demasiadamente a mudarmos nossas perspectivas e ora resistimos aos mais severos e decadentes dos cenários do mundo, isso inclui também as lutas sociais que integramos – Nós, corpos marginalizados, enterrados no museu imaginário e indigentes naquilo que representa a sociedade e sua cultura diária¹⁸¹. Enquanto artistas e jovens adultos, Luca D’Alessandro e eu éramos previsivelmente resistentes. Quando nos conhecemos, torcíamos o nariz, ainda que com terno respeito e validação de sua importância, para afazeres relativos às artes digitais, isso ao final de 2020 e primeiro mês de 2021.

Como uma viagem no tempo, hoje encontro naqueles dois jovens, uma violoncelista de conservatório e um pintor conhecido pelo óleo sobre tela, dois tímidos recipientes resistentes as alterações que o mundo havia de lhes proporcionar, curiosidade ávida aquilo que lhes era estranho, quase que mitológico de sua aplicabilidade em nossas tradicionais linguagens. Conversávamos sobre o mundo contemporâneo com a propriedade de pesquisadores exploratórios, mas agíamos enquanto conservadores de nossas investigações artísticas mesmo já tendo diversas experiências em outras possibilidades poéticas. Como acontece quando se unem entusiastas às aventuras culturais em tempos desafiadores, pouco tempo se passou até que descontraídos eventos de nossa amizade passasse a nos fazer desmanchar as

¹⁸¹ Vid as censuras de mídia para com corpos LGBTQIAP+ por exemplo, seja em propagandas ou obras cinematográficas, especialmente as infantis.

resistências à eminente entrada dos instrumentos digitais, virtuais e eletrônicos na prática das ideias artísticas. Nos encorajávamos mutuamente a aprender e a nos inspirar com as novas linguagens e assim, deixar emergir desejos individuais de criação que servissem como pontes entre aquilo que estávamos acomodados por nossa herança acadêmica, e o ignoto.

Passamos então a cantar junto ao violão e apreciar diferentes estilos musicais. Compúnhamos ocasionalmente enquanto desenvolvíamos a pequenos passos construções do outro lado de nossas terras natais – ela buscava conhecimentos em edição e produção musical, conjunto ao uso do looping junto ao cello – e eu desbravava a arte motion das artes gráficas, das animações às gerações evolutivas e seus diálogos com o analógico – Ambos dialogávamos dessa forma. Utilizávamos a voz e a composição enquanto mesmo papel e caneta, e fazíamos aviões de papel que transitavam em novos universos artísticos, muitas vezes frustrantes em cada individualidade, mas que quando unidas, se estabilizavam em um lugar comum de som-imagem co-criativa. Também uníamos outras práticas, como o desenho, a fotografia, a pintura, e improvisos musicais em tardes de isolamento social. Resistíamos ao relento do lockdown com o viés da arte multimídia – muitas vezes de forma destrutiva, já que a energia da frustração da vida que levávamos enquanto dois artistas independentes – no limiar da sobrevivência a o perecimento – nem sempre conseguia ser reprimida em silêncio. A arte vocalizava nossas profundezas, como um alto preço físico e mental a ser pago por este verbo “resistir”.

Quando galáxias se chocam, a dissipação de energia é catastrófica para aquilo que está ao redor e para elas mesmas. O quanto afetamos quando as grandes mudanças rompem velhos moldes? Certamente transpassam em diferentes intensidades aquilo que as circunda e a compõe, gerando um período transitivo geralmente petrificante, aqueles fantásticos momentos de mistério da vida em que algo novo é formado. O tempo desta transição, entretanto, pode ser esmagador, impetuosamente brutal mesmo que lapide a mais delicada e complexa das formas. Um sopro quente que desintegra (e que na verdade converge) o antes e o agora, num único depois. É compreensível o porquê mudanças facultativas são eventos ausentes nas ações coletivas humanas. Por que escolheríamos este confuso e perigoso processo? Pois o escolhemos diariamente nas pequenas conceções da vida, semeando assim uma cadeia de eventos, sintomáticas mudanças e fissuras atômicas das ideias, dos hábitos e das expressões.

Haviam se passado alguns meses desde a apresentação de nossa obra “59 minutos inúteis” conjunto à Pedro Bortolin quando decidimos criar algo oriundo das instrumentalizações digitais e eletrônicas. Criamos então as obras “infinitivas” – Por conta de seus verbos nomeados Inspirar, Expirar e Circundar, em som-imagem composta pelas propostas sonoras de D’Alessandro com cello e mbira nyunganyunga construída por ela, e minha guitarra elétrica, acompanhadas simultaneamente da arte digital motion que desenvolvia para cada uma das três obras.

Em uma visita a casa de minha mãe em São Paulo capital, ela me entregou um discman¹⁸² da Sony, ainda funcionando. Quando crianças, escutar CD’s era algo que fazia parte ou das nossas vidas ou das pessoas ao nosso redor (nascides na década de 90). Vivemos a transição dos famosos aparelhos “cinco em um” para o mp3 movidos a pilhas até termos o acesso ilimitado a faixas em nossos pequenos dispositivos móveis como vivemos hoje – embora não tenhamos sido a geração que viu o rádio e os discos de vinil, sentimos alguma mudança na forma de se escutar música. A experiência do discman seria nova para nós, e a primeira coisa que me passou pela cabeça foi compartilhar deste momento com Luca, na época, uma melhor amiga para além da parceria artística que nos dava suporte naquele ano de 2021. Foi então no chão de sua antiga casa em Hortolândia, no tapete clássico que fora da sua avó, que perguntei, se ela não gostaria de fazer um mix das nossas músicas para escutar ali naquele aparelho redondo. Fizemos a primeira seleção de 12 faixas, e pensamos que seria mais única ainda a experiência se nós as gravássemos em nossas vozes e instrumentos. Começou assim, o que se tornava obras de arte contemporânea inéditas dentro de nossas produções até então bastante tradicionais – Mesmo que ela se envolvesse com música popular e eu me envolvesse com instalações.

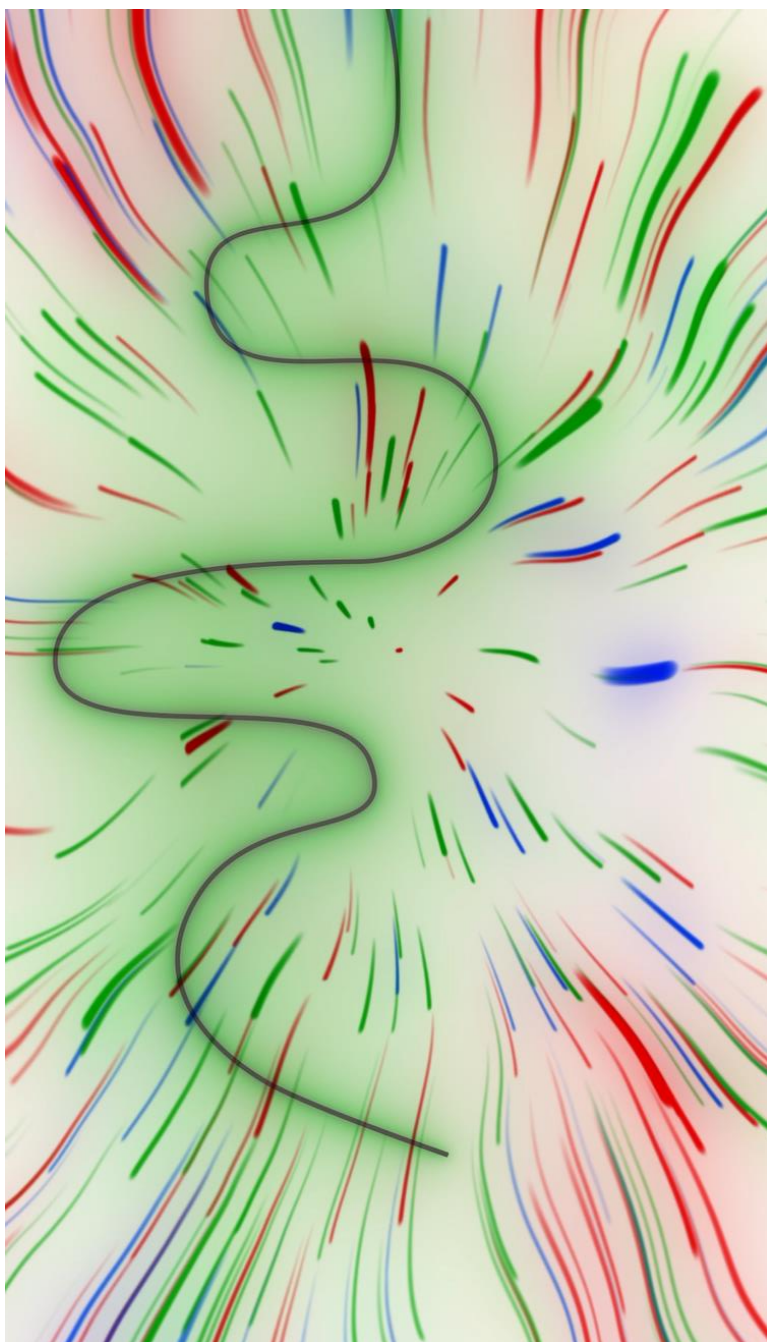
Do toca-cd’s móvel fomos para a composição de artistas do aplicativo “Syntropy States”, projeto inglês nascido também pelo estresse da pandemia, buscando no fazer artístico compartilhado um elo de resistência do indivíduo em sociedade com a conservação de ambos os ambientes – macro e micro, utilizando para tal a arte, mais especificamente, a arte digital que une artistas visuais digitais e artistas sonoros. Nossas três obras fazem parte das coletâneas da Syntropy States¹⁸³, nossas primeiras residências artísticas onde pudemos

¹⁸² Discperson, como costume dizer. Modelo D-FJ63 dos anos 2000, com 20 anos de idade quando chegou em minhas mãos.

¹⁸³ Syntropy States é uma proposta inglesa artística tecnológica coletiva que integra obras de arte em som-imagem de forma digital, oferecendo ao público uma experiência artística que visa preencher uma ponte entre arte e sociedade nascido durante a pandemia de covid-19. Obras desenvolvidas tanto

explorar – pelos vendavais pandêmicos – este lugar do som-imagem, para nós, infinitiva nos verbos que escolhemos para representar as guias conceituais das quais foram fundados os alicerces das obras.

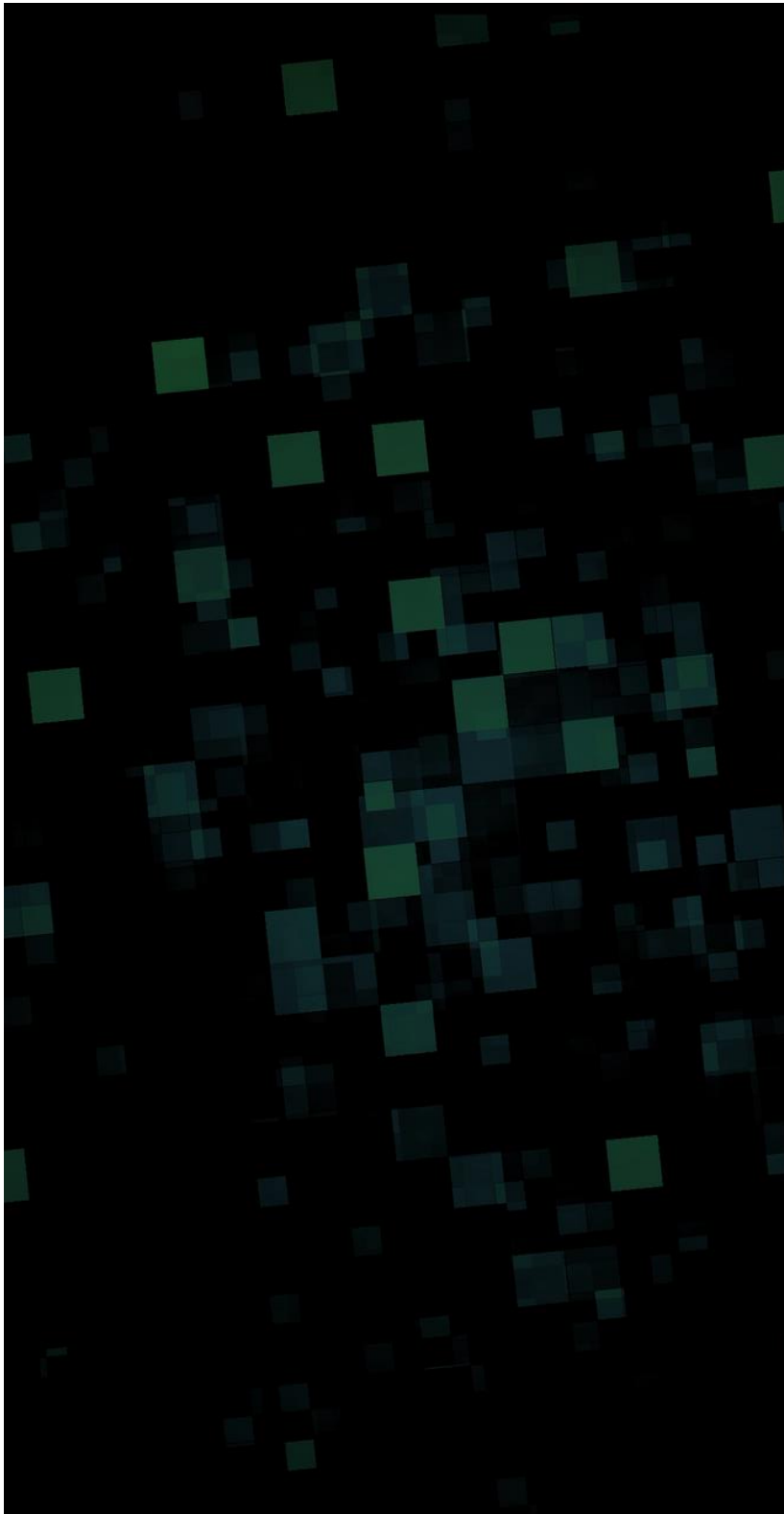
de formas contemplativas quanto terapêuticas fazem parte da proposta arte-sociedade de Syntropy States.



Screenshot da obra “Inspirar”, versão light. 2022. Arte motion digital desenvolvida por Vannie Gama, edição e direção do áudio pela musicista Luca D’Alessandro.

A primeira obra fora “Inspirar”, onde nos desafiávamos a compor algo que passasse alguma sensação de relaxamento mesmo estando profundamente afetados pelas tensões ambientais daqueles meses finais de 2021. Com pouco menos de 5 minutos de duração, “Inspirar” é a trajetória do caos à estabilidade, a resistência da linha ondular que percorre os mais distintos cenários bruscamente metamórficos ao longo dos cinco minutos em que é construída. As camadas sonoras que a compõe acompanham as sinuosidades por vezes ausentes de leves texturas, porém, constantemente expansivas – Inspiramos com certa dificuldade a depender das ansiedades que tomam nossos músculos ou nossos fluxos de pensamento. Porém, continuamos a inspirar e a encontrar a inspiração das coisas que criam as memórias das vivências – visto que o que se segue é a expiração, reflexo de um primeiro ato, memorável ação que suscita a reação. É um processo necessário para a resistência, para o reestabelecimento e para as mudanças que irão se seguir a energia que se reteve.

“Expirar” também fora desenvolvida na vertente de relaxamento da Syntropy, e como acontece com mapas iniciais, expandimos suas dimensões em topografias, deixando espairecer e esvaziar a energia retida (ou as ideias) no movimento inicial da inspiração. Em “Expirar” os planos rotacionam em centenas de fragmentos, de forma que a atenção de uma linha-guia se desfragmenta e se espalha para o horizonte. Lapidada, se desfaz em inúmeros objetos, como o próprio ato de expirar – é resíduo, um lado da decantação, uma nova forma de algo que passara por um tortuoso processo. Existe uma dependência infinita deste ciclo para a vida. Em contextos pandêmicos, podemos enfim nos dispersar após tanto termos confinado nossas existências em meio ao tumulto a que fomos sujeitos, transitar livremente pelos espaços. Com o movimento de inspirar e expirar não sufocamos; alimentamo-nos de consciência, ainda que dificilmente o façamos conscientemente, tal como nos situarmos no presente é um estado igualmente fugaz à psique.



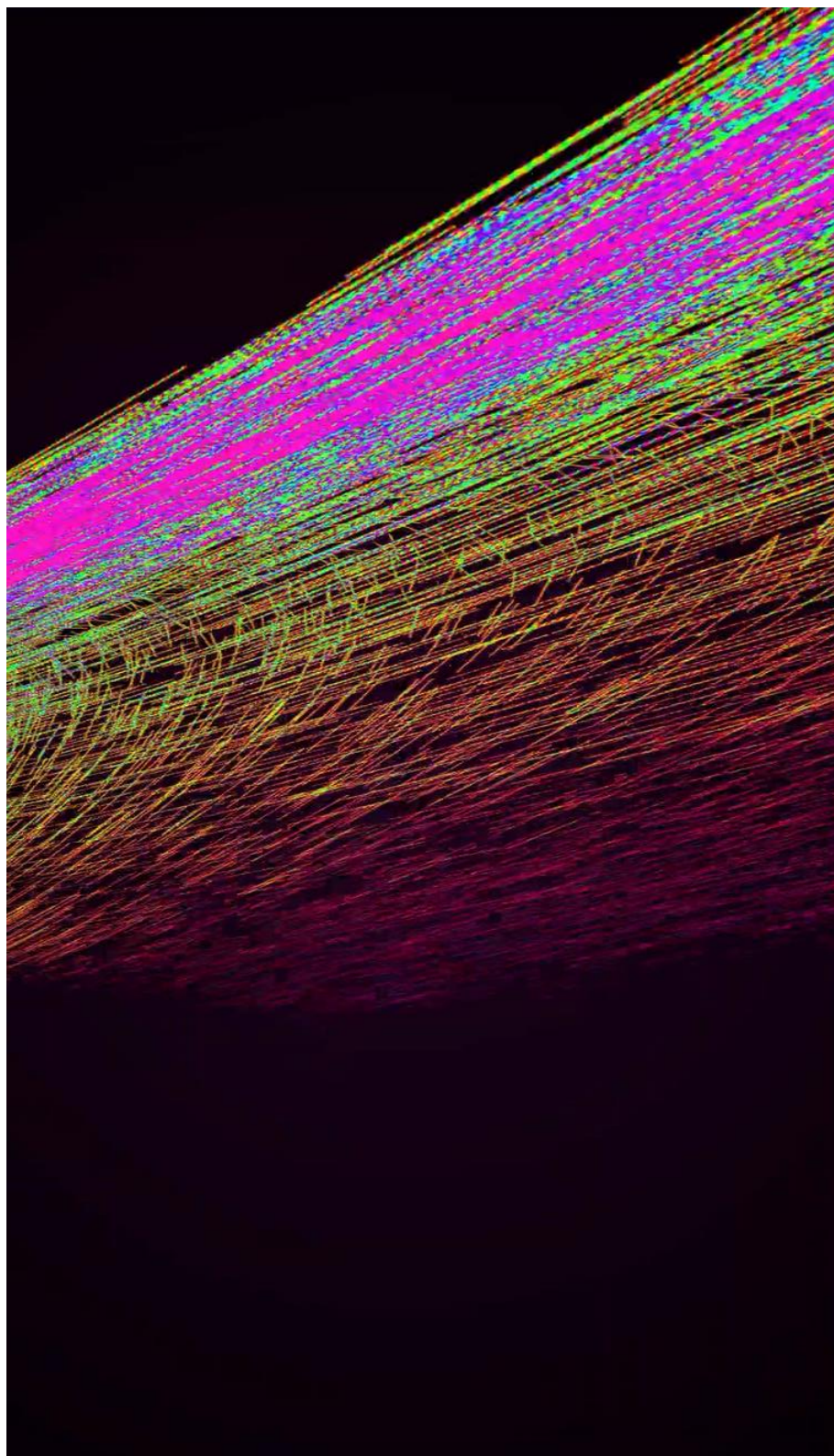
Screenshot do fragmento de “Expirar”, 2022.

Por fim, circundar é um diferente espaço de expressão técnica, poética e conceitual. Da vertente “Elevate” da Syntropy, e com espaçamento dilatado de criação entre esta e as duas primeiras obras, exigindo de nós uma expansão de referenciais sonoros e imagéticos. No momento de registro neste livro, as obras “Expirar” e “Circundar” estão em processo de criação, porém, como iniciadas no fim do período pandêmico, sua presença, mesmo que incompleta, representam as transições artísticas entre o início e o fim da criação artística deste contexto. Desenvolvimento inacabado, como a maior parte dos momentos em vida, compõe o retrato das representações, mesmo quando tratamos de eventos aplicados, estes estão constantemente afetados pelas consequências de outros momentos dos processos que nele encontramos representação. Apresentar uma obra inacabada é uma proposta análoga a apresentação de resultados parciais de uma pesquisa, ou da apresentação do estágio de desenvolvimento de uma árvore frutífera – é preciso se atentar às transições, observá-las petrificadas por um instante, buscando nelas a familiarização à seus aspectos antes de devorarmos sua ilusória conclusão.

“Circundar” coordena um movimento, a passagem cíclica que une distintas posições. Se tratando de uma obra coletiva, a infinitiva ideia de “circundar” confere à singularidade de cada artista, como para D’Alessandro remete à espiritualidade e a ancestralidade, e para mim, à integração de incontáveis percursos contemporâneos da história social pela informação e sua comunicação – artística e investigativa. E como todo ciclo, nos encontramos em pontos comuns. Nem sempre que circundamos algo percebemos o movimento de circundar, pois dependendo de sua dimensão, sentiremos uma linha reta (bem como na orientação de outras dimensões como ângulos e sentidos), e assim somos surpreendidos pelo momento de reencontro daquilo que se assemelha – como quando pensamos em algo demoradamente e colidimos com outro percurso complementar, um vislumbre de um sentido integrado.

O mesmo quando pesquisas interagem e circunscrevem umas às outras, ou nos recordamos através de outro sentido de uma imagem afetiva, ao completar uma frase que compreende em si uma porção inóspida com uma esperada palavra que parecia até então, um fio solto nos confins da linguagem. Formamos ao circundar, vastos planos do espaço-tempo perceptível em conjunto e contextos infinitos, como tramas cinéticas preenchidas das mais curiosas experiências humanas. Nesta obra, andamos em uma de suas centenas

de linhas aparentemente retas, desvendando suas transversalidades e circunstâncias parabólicas na atualidade de Março de 2022.



Screenshot de “Circundar”, visuals por Vannie Gama e som e sua edição por Luca D’Alessandro. 2022.

Lissimu dza Mbira

Por entre os afazeres sonoros e visuais, por um período de quatro estações, pouco mais da metade da duração da pandemia de covid-19, outras investigações dedicadas à conservação histórica e à ancestralidade, aqui, muito mais num sentido espiritual para Luca, se fizeram necessárias, como o fazer das Mbira nyunganyunga as quais aprendera durante seu período em Maputo, em 2018. Dois anos após suas primeiras Mbiras, D'Alessandro abriria a luthiaria Lissimu dza Mbira, onde a arte se fez mais necessária (sim, necessária), do que nunca. A conservação que se utiliza da ferramenta digital na contemporaneidade, reestabelece mais uma suplementar conexão de memória às novas gerações – corpos onde habitam as antigas e as novas histórias.

Acredito que assim como enquadrámos com exagero os campos do conhecimento na modernidade e contemporaneidade, à contragosto da interdisciplinaridade fundamental que compõe os campos daquilo que é conhecido – Como é a física, química e biologia para a medicina, ou a antropologia e a sociologia para a história e a filosofia para com as áreas que se debruça – tomou às artes visuais de mesmo modo. Talvez um receio da perda de poder e singularidade, um risco de sua generalização incompreensível e, por fim, renunciar à especialidade de si em uma sociedade de extravagancias piramidais. Afinal, nem todas as culturas precisam da definição de “arte”, tão pouco de outras delimitações que nos esforçamos em manter, preocupados em jogá-la num breu de indiferença prática. Já foi retirada a sua funcionalidade para tal – criadas sessões de criações “belas”. De fato, em um sistema crítico onde a única forma de manutenção da identidade de algo é um conjunto de diferenças que ilhando-a das demais porções de terra no mar do que é conhecido – E por tanto, valorizado ou não -, se faz fatal a sobrevivência de algo lapidando cada vez mais as suas arestas.

Porém, temer a perda da unicidade para uma homogeneização técnico-conceitual (O famoso “tudo pode ser arte”), só se confere caso tenha sido determinado – De forma estoica – seu valor em sociedade, isto é, tendo-a, paradoxalmente, definindo-a com um conjunto de características que parecem, insistentemente irrevogáveis. É uma crise sistêmica, esta das definições da arte e sua áurea, a manutenção de um antigo – porém nem tão antigo historicamente – desejo de poder político das quais, assim como a transição para energias

renováveis, parece estar em entrave não pela ausência de apresentações alternativas, mas da resistência da moeda que gera em torno de si e a perda que isto significaria, caso decidíssemos revisar as linguagens artísticas e seus limites – o problema não seria definir a arte, mas reconhecer que este cômodo espaço de tornar-se um sistema de linguagem inquestionável com a justificativa de sua generalização incabível é simplificar convencionalmente a ausência de reformulações. Com reformulações não significa destruir o passado, desconsiderar o que temos hoje, mas partirmos enfim para a expansão aplicada e milenarmente presente das artes visuais, como por exemplo na crescente da valorização da arte têxtil nesta última década, da arte urbana e gráfica, e, da própria arte do entalhe – Uma vez que parecemos ter nos esquecido de que as esculturas não se resumem ao ferro e fogo, ou a assemblagem e objeto à todo o resto.

Um instrumento musical, - instrumento que gera a música, possui a materialidade da imagem, secundária a sua função (pois o protagonismo de uma linguagem não desqualifica suas demais partes), é quem guarda em seu corpo as marcas da identidade enquanto forma, caixa sociocultural do que virá a ressoar de si. Quando o pai de Luca molda o corpo de uma cabaça de mbira-nyunganyunga e Luca molda suas teclas – e afina-as -, falamos de um processo também artístico visual – A busca pela identidade resguarda seu nome, diferenciando-a em unidade, grupo e lugar na família dos instrumentos que é parte. Para além de uma questão de reprodutibilidade técnica, estamos abordando aqui o processo criativo transatlântico, co-criativo de um relicário artístico – O que representa, a partir da árvore aos últimos ajustes de sua composição – do entalhe que embora calado, recebe a ressonância daquilo que as teclas encaixadas em si vocalizam. A arte visual das mbiras (quando a possuem) não se resume as suas pinturas ou a dissecação de suas partes, novamente, secundárias aquilo que lhe é incumbido: a potencialização – e permanência – de sua sonoridade ancestral que abarca impactos sócio-históricos e culturais milenares, mas ao processo de construção como um todo do corpo do instrumento, carapaça que faz correr seu sangue em veias enquanto veios e espessuras.

Para discutir brevemente sobre as mbiras nyunganyunga, o trabalho do moçambicano Micas Orlando Silambo¹⁸⁴ “Música de Mbira: Lentes e reflexões

¹⁸⁴ Recomendo também a leitura dos artigos “ Xigubu: um “microscópio” para entender músicas e lutas de matizes africanos” e “ Reflexão sobre material composicional da música para Mbira Nyunganyunga: caso de chemutengure” (2017).

ampliadoras de conceito(s) e significado(s) da Música” (2020) e “Reflexão sobre material composicional da música para Mbira Nyunganyunga: caso de chemutengure” de 2017 foram escolhidos enquanto leitura basal para a história e impacto sociocultural do fazer (enquanto preservação e criação) das mbiras. Escolhi a pesquisa de Silambo para compreender alguns grãos do robusto corpo da música de mbira dada a atualidade de seus conteúdos: estes contemporâneos na crescente área da etnomusicologia, são resultados passados pela perspectiva de um jovem pesquisador que compreende as dimensões técnicas, mas, sobretudo, sociais do instrumento, fazendo com que mesmo pessoas leigas e de outras áreas, como sou, compreenderem a essência de seus tópicos e sua relevância no pensar do instrumento. Pois assim que Luca me convidara a fazer parte da Lissimu, senti a responsabilidade artística de estudar, o que poderia, sobre cada um daqueles corpos sonoros.

Em “Reflexão sobre material composicional da música para Mbira Nyunganyunga: caso de chemutengure” Silambo nos apresenta brevemente que “A Mbira é um instrumento musical africano encontrado ao norte do rio Limpopo até ao rio Níger, através de toda a África central, e do sudoeste, cuja origem remonta há mais de 1500 anos na tribo Zezuru, pertencente a etnia dos povos vashona, que habitam o presente Zimbabwe”¹⁸⁵, sendo assim um tradicional instrumento de manifestação cultural, religiosa e social que resiste ao tempo, como é cabido às artes em toda sua extensão geográfica, das quais acontece de transpassar margens de oceanos ainda na contemporaneidade, como no caso dos estudos de D’Alessandro em Maputo que resultaram em uma pequena luthiaria na região de Campinas, onde as mbiras ganham características brasileiras por sua madeira e influências geracionais culturais das quais quem as constrói está imersa – E por consequente daqueles que a ajudam a construir seu corpo e musicalidade.

Nas análises de Silambo em questões técnicas da música da mbira, ele cita a repetição, e “além disso, as variações da música de Nyunganyunga são construídas através de transposição com ênfase aos intervalos implícitos na música popular; notou-se uma predominância de intercalação do registro; uma ênfase à mudança rítmica; tendência de produzir articulações rítmicas mais movidas nas variações, e predomínio de passagens melódicas” – que são características também presentes nas propostas visuais de forma e cor das cabaças, parte das mbiras Nyunganyunga que criamos em 2021 – Para além da

¹⁸⁵ SILAMBO, 2012: 14.

circular escultura em madeira que lhe aconchega, a repetição de símbolos e seus contrastes laterais que intercalam registros composicionais visuais, acompanham, em imagem, as melodias que são projetadas por esta caixa acústica moldada e pintada.

A convite de Luca, então, realizei pinturas nas primeiras mbiras que sua luthiaria produzira. As duas primeiras, das quais chamávamos de gêmeas, foram encomendadas pela Casa de Cultura Fazenda da Roseira, localizada em Campinas, estado de São Paulo. A Fazenda da Roseira é uma das referências nacionais em preservação da cultura afro-brasileira, fruto das conquistas do movimento negro e do movimento popular de Campinas desde a metade da primeira década dos anos 2000. Sob a gestão cultural da historiadora Alessandra Ribeiro, a casa vive a contemporaneidade da conservação da memória através de atividades de formação cultural indissociável às necessidades e demandas sociais da região – e da história de gerações – mesmo em tempos pandêmicos.

Nossas peças gêmeas exaltavam ideogramas Adinkra¹⁸⁶, orbitantes a Sankofa a pedido querido multi-instrumentista moçambicano, Otis Selimane Remane. A Sankofa é início e presente, é composição de futuro pela ressignificação destes linhas que correm passado e o agora – Dentro de minhas limitações em compreender a extensão de uma Sankofa, pois não habito este lugar de fala e registro, compreendo isso dentro da dimensão de minha transexualidade apenas, e assim, sou ouvinte admirado à força da Sankofa para o povo negro que, desde que iniciaram a antiga humanidade ao Sul das Áfricas, resistiram aos maiores crimes da humanidade por séculos – A Diáspora, a escravidão antiga e moderna, os sofrimentos no espaço urbano arduamente impostos em estruturas muito mais profundas do que a branquitude se esforça para superficializar e relativizar das mais diversas formas possíveis. Se reconquistam espaços, e a viva presença da ancestralidade é evocada assim pelas artes – Que sempre política, auxilia a manutenção do presente. Que outra forma poderíamos ter iniciado as mbiras da Lissimu, se não pela exaltação da Sankofa? As sonoridades delas registram nossos encontros coletivos, reverberando diferentemente no talhar da madeira, ao conhecimento das raízes que se reflete no afinar das teclas, nos alaranjados bicos traçados pelos pincéis sob as pretas

¹⁸⁶ O sistema milenar dos ideogramas Adinkra é parte da expressão cultural em diferentes mídias, além de sua função social profunda de grande difusão pelas Áfricas; é tradicionalmente aplicado sobre tecido por carimbos manuais quando apresentado visualmente. Gana e Moçambique são países onde tal técnica coexiste entre tradição e contemporaneidade artística. Recomenda-se a leitura da obra “A matriz africana no mundo” organizado por Elisa Larkin Nascimento (2008).

penas das Sankofas – Naquilo que nela será tocado, logo lembrado à melodia, em constante crescimento atento ao que se foi e ao que será.

Em madeira com as cores de seus tecidos originais, complementares uma à outra em pigmentação e conceito – Assim foram as gêmeas primogênicas Sankofas da Lissimu dza Mbira em 2021. Por serem as primeiras, levavam consigo muito mais da identidade de suas raízes – Pois são marcadas pelos primeiros momentos, dias e semanas de escuta, pelas caladas e atentas leituras, onde o indivíduo é instrumento de passagem, um estudante desengonçado, trêmulo a cada palavra que escreve, ou neste caso, a cada ideograma meditado e pintado sobre madeira - mais do que da identidade que reflete experiências perceptivas contemporâneas, da arte popular brasileira, que vieram a ser expressas nas pinturas posteriores como na cabaça que leva espécies de África Central – E a metamorfose das borboletas¹⁸⁷. Cada pintura das mbira nyunganyunga eram sobretudo um universo de pesquisa, levando semanas para sua conclusão. O tampo frontal, as laterais e o tampo de apoio passavam por dezenas de notas até serem completamente mudados pelo chamado da própria mbira – nasciam de corpo no Brasil, nasciam em alma de Moçambique.

¹⁸⁷ Para a 005 foram selecionadas espécies em perigo de extinção da Animália, centralizado por uma pequena vivípara *Genetta genetta*, rodeada por espécies como o peixe-boi africano e um *phataginus tricuspis*. Os aros da 005 são compostos por raras espécies de borboletas Sul-Africanas e continentais como a *Chlorissa albistrigulata*, *Argema mimosae* e *Epiphora mythimnia*.



Registros do fundo das mbiras realizadas para a luthiaria Lissimu dza Mbira de Luca D'Alessandro, por Vannie Gama, em 2021.

Experimentações em Fusion-Art

Era início de dezembro de 2020, após um ano inteiro sem colaborações desde a obra com Henrique Nakandakare oito meses antes, e o risco se fazia necessário a correr para algumas reuniões artísticas. Mari Monteiro me recebeu em sua casa também em Bauru para realizarmos uma obra também unindo linguagens distintas, ela, grafiteira brasileira, mulher lésbica, professora das linguagens artísticas, é símbolo de resiliência em tempos de pandemia no Brasil. Assim como tantas outras artistas, viu na pandemia a necessidade do estudo e sua aplicação, modificando por completo sua linguagem e proposta no grafitti, além de intensificar as criações coletivas e seu compartilhamento, seja digital ou fisicamente, com a flexibilização da pandemia. Além disso, uma grande amiga, multimídia em formação, que me acolheu em sua casa mesmo em tempos críticos no primeiro fim de semana de dezembro. Casa esta com muros dedicados a seus estudos e trabalhos efêmeros – Pois por filosofia de sua própria arte, esta se deixa apagar para receber novas ideias sobrepostas.

Em sua casa então, unimos nossas linguagens em algo sem título, de duração curta enquanto existência artística, que refletisse a proposta de Monteiro em uma arte fusion. A Fusion-art tem sido especialmente visível nas linguagens do desenho em pele, isto é, das tatuagens, e é constantemente transportada para a linguagem do grafitti. Dentro das artes visuais da pintura, por exemplo, a arte-fusion pode ser visualizada em diferentes momentos da história da arte a considerar a mescla de estilos dentro de uma linguagem.

O grafitti enquanto arte pública e linguagem artística sofreu uma crise de aceitação social por um período moderno e contemporâneo no Brasil, enquanto a ausência de seu reconhecimento popular enquanto arte¹⁸⁸ bem como outras formas de arte tradicionais como as artes sequenciais, quadrinhos e graphic

¹⁸⁸ O grafitti é arte? Um questionamento comum por aqueles que não estão integrados na comunidade da arte urbana enquanto artistas ou, aqueles que não convivem diretamente com as autorias daquelas obras – Se enfatiza nessa obra o grafitti enquanto arte visual, de matriz urbana e global, intrinsecamente ligado à comunidade a qual está inserido, assim como a expressão urbana das tags nas cidades.

novels, ou formas de arte modernas como a arte gráfica em motion de vídeo games. Assim, a marginalização do grafitti se torna fundamental da discussão da arte pública, a resistência sistêmica em incluir na cultura e sua linguagem o convívio – interativo ou contemplativo –, embora grandes regiões metropolitanas convivam de maneira específica com a linguagem do grafitti¹⁸⁹. Os estudos referentes ao grafitti certamente estão longe de qualquer do conhecimento profundo que posso oferecer nesta obra, mas gostaria aqui de defender a importância contemporânea e milenarmente histórica desta linguagem que é, fundamentalmente, um exemplo da Community-based-art e representatividade da realidade social em diferentes graus, camadas e localidades no Brasil, uma área de ampla diversidade entre artistas, coletivos e autorias abertas.

Embora a cidade de Bauru detenha criativos espaços de criação pública, a “sem título” entretanto estaria fechada para nossa co-criação em lar– Fazíamos da arte algo reservado, pois afinal, em tempos pandêmicos, apenas a possibilidade da transformação do físico em registro digital a tornaria pública – E de fato foi o que dizemos a seguir, como segue o registro da obra também aqui reproduzido. Em termos de processo criativo, quando Mari Monteiro me explicou o desejo de realizar uma fusion art, misturando nossos estilos, compreendi que a potência da fusion-art reside também na possibilidade de conservação da individualidade dentro de trabalhos coletivos, de forma bastante explícita e assim, desafiadora, uma vez que trabalhos colaborativos necessitam de algum nível de dissolução de ideias e técnicas para que seja reconstruída uma composição com a marca de cada artista envolvida. Por exemplo, quando falamos de instalações coletivas¹⁹⁰, desenvolvemos as ideias em conjunto com sua técnica, é geralmente acordado um resultado final uniforme que leve um resíduo da identidade singular, mas que em sua totalidade expresse unidade e uniformidade – A fusion-art não se compromete necessariamente com tal

¹⁸⁹ Como os murais do grafiteiro brasileiro Cobra e Gêmeos – Presente como parte da identidade cultural da avenida paulista em São Paulo, além de outras obras espalhadas pela capital paulista (seria interessante listar algumas) e murais em outras metrópoles internacionais como – citar aqui também. Com ano de produção. Caso de outros murais espalhados pela capital de autoria coletiva – Como aqueles da liberdade, beco do Batman, ou outros lugares a serem pesquisados.

¹⁹⁰ Recorte de fusion-art para as artes visuais. Reflexões em sua analogia ou “equivalência” para outras frentes artísticas como para as artes cênicas, as artes audiovisuais, para a música, dança e literatura, não estão sendo levadas em consideração para o exemplo utilizado neste parágrafo por um recorte sintético unicamente.

uniformidade, deixando transpassar intensas diferenças técnicas mesmo que sua ideia tenha sido fundida a priori à expectativa estética final.

Em um fim de semana, Monteiro realizou o central tangará – espécie de mata atlântica, enquanto me cabia a fragmentada e aberta gaiola com frutos galácticos – Ela, utilizando sprays, enquanto minhas mãos levavam consigo tintas acrílicas em pasta e pincéis. Ameaçades pela chuva, retratávamos ali nossas identidades, vivendo conjuntamente um momento onde a liberdade, apesar de eminente em algum ponto do distante futuro (a 14 meses dali) mantivera uma união artística – e afetiva, a certa maneira. Nossa experiência em fusion-art acontecia com uma pequena antecendência dos novos estudos de caligrafia de Mari Monteiro (a qual realizou uma obra ainda naquele fim de semana em seu atelier), e a série “Primeiros Passos no Anthropocene” de volta à Jaguariúna.



Registro da Fusion Art sem título, realizada por Mari Monteiro e Vannie Gama ao fim de 2020.

O Estado das Coisas

O exaustivo percurso pandêmico vendado da qual vivíamos tomava uma nova direção no Brasil enquanto há muito já se tomava este caminho na maior parte do globo – era o semestre do início da vacinação contra a covid-19 com sua primeira dose, que entre escândalos e descasos, problemas de gestão estaduais e municipais, enfim se tornava uma realidade que pouparia centenas de milhares de vidas nos meses seguintes. Era agosto de 2021, e o Espaço Protótipo Tópico realizava, de forma online e semi-presencial, seu crucial papel enquanto espaço cultural de resistência na cidade de Bauru tornando atividades artísticas acessíveis – dentro das possibilidades ambientais – de maneira gratuita, buscando formas de manter este elo entre arte e sociedade¹⁹¹ mesmo com as instabilidades que o setor cultural duramente estava sujeito.

O evento então fora o “Território de Pluralidade e transversalidade artística” que reunia oficinas e atividades culturais múltiplas, e uma destas oficinas foi a “O Estado das coisas: imagem e ideia de tempo representado” que ofereci, com um número baixo de vagas, de maneira online por um período de uma semana, entre o dia 09 e 13 de Agosto daquele ano. Participaram desta oficina Alessandra Moggione, Alexandra Ayello, Caroline Rohwedder, Giovanni Alberti, Jéssica Zago Paladino e meus antigos calouros do curso da Artes Visuais da UNESP, Isadora Locatelli e João Pedro Bueno. Outros nomes perpassaram dias específicos da oficina, como a própria Juliana Ramos – A quem me convidara junto aos diretores do espaço a realizar a oficina cerca de um ou dois anos anteriores. Porém, são os nomes citados que percorreram as nossas longas horas diárias de discussão e criação artística baseada em propostas, como exercícios de percepção da imagem que vem a ser material para a arte que expressamos, compartilhamos no fim do dia.

A oficina foi organizada em propostas diárias, onde discutíamos processos criativos referentes às propostas apresentadas no dia anterior – Um espaço de apresentação artística, extensão da meditação do presente. Artistas e estudantes, profissionais de áreas diversas, idades diversas e contextos onde a memória se expressa como relâmpago na paisagem de cada observação. Foram

¹⁹¹ Espaço mantido por patrocínios como o do PROAC, um programa de incentivo à atividades culturais diversas que agracia projetos de uma ampla gama de segmentos culturais através de editais geralmente anuais no Estado de São Paulo desde a primeira década dos anos 2000 – conhecido como Programa de Ação Cultural vigente através da lei de nº 12.268/2006.

poemas, videoartes, fotografias, desenhos, textos. Linguagens múltiplas para múltiplas ideias – A cada reunião, eram anotadas características de cada um dos trabalhos e dos processos individuais das pessoas participantes. As inscrições eram gratuitas e até o dia de apresentação, praticamente anônimas, não havendo pré-requisitos para seu ingresso, pois a exploração do potencial artístico de cada pensamento deveria ser livre da autodeclaração artística ou de um mero currículo acadêmico.

O que comprova, afinal, ser apto para pensar arte? Lembro de me questionar sobre isso enquanto lia sobre filosofia estética e crítica de arte feita por pessoas sem sensibilidade artística, sem serem artistas, e ainda assim serem consideradas grandes cânones e, quando questionei isto para uma importante acadêmica brasileira, ela me respondera que isso não era necessário – Ser das artes para falar sobre suas implicações estéticas ou mesmo críticas. Livremente então trabalhávamos a forma de usar nossas lupas, microscópios e telescópios, olhos internos para um mundo inesgotável de possibilidades quando associamos fenômeno e memórias – Pois há mapas maiores do que aquilo que eles representam, a considerar mais de uma dimensão do estado das coisas.

Que aspectos nos fazem refletir sobre alguns destes possíveis mapas pessoais que utilizamos em nossos processos? A investigação de algo, a filosofia desta investigação e nossa experimentação, pode ser rústicos pilares para desenharmos ou esculpir as topografias da criação artística visual – Ou textual, cênica, como foram algumas das obras criadas pelas pessoas participantes – Construímos e desconstruímos nestes espaços, decompomos estados. Conforme prestamos atenção em algo surgem novas dimensões neste algo, emergem mundos e suas peculiaridades, limitações dadas por aquilo que nossa expressão individual relembra de julgar. Jogos da estabilidade e instabilidade, a percepção do movimento – jamais completamente inerte.

A crítica ao conteúdo, possível de ser realizada em todo o estado das coisas que fazemos, inferimos alguma ação – Daí a proposta diária de pensarmos e apresentarmos nossas representações, pois com a crítica ao conteúdo vemos trajetória e, ao verbalizar, sentimos a textura dos percursos contados – pois estes se materializam a algum modo. Um exercício atemporal. O que fizemos? Por que fizemos? Por que julgamos algo de x ou y maneira? Muito pouco sobre o valor da resposta, muito sobre a informação que contém as respostas. A compreensibilidade para a artista preserva um processo vivido anterior ao que a obra será quando apresentada ao mundo; talvez aí possamos falar do valor do discurso poético – diários verbais, imagéticos ou textuais

conservam pontos (obras), linhas de vivência, e o valor reside então na comunicabilidade interior e exterior – E como é difícil visualizar nossos processos! A crítica de conteúdo enquanto este conjunto de fenômenos é procurar a evidência da existência de coisas muitas vezes impossíveis de serem re-observadas, abstrações que desafiam o vocabulário ou fragmentos sem tempo – sem coordenadas – para serem encontrados.

Durante a oficina, trabalhamos também com a contemporaneidade das mídias – Para além das meditações, mas a prática e percepção dessas linguagens – especialmente as digitais, e como estávamos em contextos pandêmicos, a ferramenta da fotografia, do vídeo, fora a exemplos, essenciais para a existência de nossas conversas. Das questões do indivíduo ao seu ambiente, esta foi a formulação geral de nossa trajetória: Se retiramos do mundo a matéria que iremos devolver em expressão artística, não seria para ele que devemos nossa responsabilidade social e com isso, ao menos a tentativa de tornar a arte acessível?

A cada conteúdo que se é consumido, alguma dimensão de impacto social, cultural, político e ambiental é visível enquanto algo artístico; um filme, um vídeo, uma escolha visual – A roupa enquanto modo ou mesmo enquanto moda). Vastos espaços para respeitosamente explorarmos – Sem levar suas riquezas para um lugar inalcançável. Mas apreciá-las, estudá-las sem invadi-las – e assim representar estes desconhecidos territórios do fazer artístico. Finalizamos nossa oficina com uma exibição digital, onde alguns escolhidos trabalhos foram expostos – enquanto outros permaneceram na individualidade dos encontros, por escolha das próprias pessoas artísticas.

Um espaço singular de resultados imprevisíveis, fértil ambiente artístico aqueles as quais permitimos a experimentação pois ali foram utilizadas mídias inéditas dentro da produção de algumas pessoas, por livre escolha, primeiras experiências oriundas de antigas e quiméricas percepções de retalhos de tempos em ideias. Formávamos então um dos singelos retratos online da contemporaneidade da arte brasileira (como milhares que aconteciam simultaneamente por aqui e por ali), entre receios e questionamentos, exercícios talvez um tanto desconfortáveis – Por se tratar de confrontos explícitos para com aquilo que vivemos, sentir as dificuldades daquilo que tratamos com certo comodismo até sermos convidadas a perambular – criávamos, inacabados.

Faço imagens com composição de sentidos,
Eu nunca vejo igual,
Quando igual se torna,
É porque eu já não mais vejo.
E basta despercebermos algo, que logo afirmamos: não existe!
Quantas extremidades e riscos!
Eu me divirto com minhas próprias formas e réplicas.
Os vícios são realmente muito engraçados.
Mas em tudo tem furo,
Um desvio.
Creio eu,
Por isso me assombra o conhecimento das coisas.

Me agradam as sombras,
Por clariarem minhas certezas, e assim... me sinto Patética.
Declaro gozo às sensações,
Eu gosto do gosto do impacto na carne,
O colapso,
A sinapse,
A palpitação.
Gosto do roubo do silêncio.
Talvez resoluções sejam apenas... detalhes brevemente conclusivos, que por
necessidade e sobrevivência inventamos.
Encontrar sentido nas coisas é querer devorar:
Sentir por dentro o que está fora, fazer de fora o que é dentro.
Faz tempo... Há tempo.

J Paladino, 2021.

Nós Imemoráveis: sobre a experiência no estado, imagem, ideia e tempo.¹⁹²

¹⁹² Com sua casinha de pedra e flores comestíveis, desenvolveu o seguinte poema, "Sem título" que acompanhava um registro audiovisual de sua experiência de isolamento por alguns dias em seu quarto, deitada em sua cama. Conjunto ao poema e ao trabalho audiovisual, também me enviou algumas notas de produção: " Os materiais apresentados são resultados de processos reflexivos e criativos, no fazer artístico entre teoria e prática, realizados na oficina " Do estado das coisas: imagem e ideia de tempo representado", com a orientação e mediação de Vannie Gama.

Por meio da tríade: investigação, filosofia e experimentação, iniciamos nossos estudos e experimentos, passando pelos objetos: imagem, tempo, mudança...

Busquei em minhas memórias pessoais mais íntimas os elementos e estados que pudessem me provocar o sentido da espontaneidade criativa, atrelada à sistematização e experimentação dessas ideias, maneira a se buscar em acontecimentos ou fatos pessoais a base para a criação do objeto artístico. Debrucei-me nas experiências da imagem, do depoimento, da dramaturgia autoral, e da performance; do roteiro e do improviso, da fala prosaica e também poética como meus subsídios. Quis dar corpo e símbolos às sensações, levando sempre em consideração o agora, as emergências dos meus desejos e pensamentos do momento, articulados aos estímulos provocados em cada encontro.



“Sonho”, 2003. Alessandra Moggione. Registro de desenho.

Tempo de Tribulações

Tribulações
Mar revolto.
Chuva forte.
Injustiças, desavenças.
Tristezas, mentiras.
Entradas, saídas.
Preguiça, torturas.
Insônia. Demônios?
Garoa.
Chuva fina.
A vida sempre nos ensina.
Ensina a amar, a perdoar,
A esquecer, a aprender,
A mover moinhos enferrujados.
Com dureza se move o que está parado.
Há muita sujeira.
Lixo acumulado, muita poeira.
Vidas sem cores.
Buscam-se flores em meio a espinhos.
Ficar sozinho é preciso.
É precioso enfrentar a dor.
É preciso lidar com o rancor.
A porta é estreita...
É preciso ficar na espreita.

Dificuldades vêm e vão.
É difícil encontrar uma passagem, um vão, no meio do coração.
Tribulações.
Pressões.
Descida aos subterrâneos porões.
Visitar o medo.
Enfrentar a angústia.
Encarar a espera.
Confiar, entregar-se.
Crer e padecer.
Padecer aos problemas.
Buscar soluções.
Se soltar das amarras do mundo.
Deixar por minutos as lágrimas brotar.
Pedir ajuda e confiar.
Ver os seus erros.
Ver suas faltas.
Tribulações... irão passar.

Alê Moggione,¹⁹³ 2021.

¹⁹³ Moggione também compartilhou notas de produção e nos apresentou diariamente seus processos abertamente, imersa em cada diálogo e propondo novos olhares, como que desbravando um espaço de quase 20 anos entre um fragmento e outro – “ 3ª. Atividade sobre conceito descritivo de um objeto: Descrição do desenho do sonho: Sonho: “O espelho quebrado” – Data: 21/10/2003:

Um raio atingiu esse espelho e ele se partiu e ficou esse formato o qual eu desenhei. Foi uma imagem que não saiu da minha mente até que eu a colocasse no papel. Ao concluir o desenho pensei: o que será isso que apareceu na imagem? Entendi que, fez parte de um momento onde eu estava iniciando o processo de psicoterapia e muitos paradigmas estavam se quebrando e por isso, esse sonho e essa imagem foram (e são) tão significativos para mim; a ponto de eu desenhar e guardar ainda hoje!

1ª. Atividade sobre registrar a passagem de tempo de alguma coisa: Sobre o poema autoral: “Tempo de Tribulações”. O poema demonstra as dificuldades e incertezas da vida. A necessidade de se revisitar e enfrentar os desafios que surgem a todo momento. Revisitar situações, sentimentos, lugares, deixar as emoções saltarem à “flor da pele”. Mas sempre podendo olhar para todas essas vivências e perceber que são fases naturais da vida e que essas sempre irão passar, podendo assim o leitor refletir sobre suas questões mais profundas e pessoais.” A. Moggione, 10/08/2021.

O inaudito não se escuta
Mas ecoa pelo mundo afora
Vagante vontade oculta
Que a mente criadora devora

Iludida, em devaneios demora
Sóbria, vagarosa é a hora
Em sonho, realidade dissoluta
Assim é sua infinitude absoluta

Imponente é o tempo, mas não sozinho
Os pensamentos fogem às suas leis
Acelerado como num redemoinho

Os dias vão passando de mansinho
Trazendo a nós desejos frágeis
Que em nossa cabeça fazem seu ninho

-Giovanni Alberti|

Giovanni Alberti é um jovem ator e artista multimídia com referências literárias que influenciam diretamente seu trabalho, integrando a dramaturgia existencial às suas reservadas experiências sensíveis. Escrevera e desenhara questões lúgubres de sua individualidade – A permissibilidade em confrontar o futuro pela visualização deste presente, não é, afinal, o que nos leva adiante? O processo de Alberti foi similar ao processo de outras pessoas, e de muitos de nós, em geral – Talvez para quem leia, inclusive – pois foi com uma decisão instrumental artística que iluminara (como uma tocha ou lanterna de um celular, para os contemporâneos), aquela caverna interior de onde a longo tempo escutava grunhidos e outros ruídos, mas dificilmente acessava-o, e ao relatar suas hipóteses, as veste de levianas questões, quando em nosso âmago a necessidade de resolução ferve – Até que decidimos iluminar e encontrar os pequenos animais que se formam pela ausência de nossas escolhas perante nossos desejos.

Vias de acesso, quantas descobrimos quando enfim seguimos as rotas das quais ignoramos em dias típicos? O quão atípico é preciso que seja um estímulo para nos desdobrarmos a um eminente esforço de crisálida? Conservamos ideias até que seja possível domá-las para libertá-las, talvez. Ou tudo acontece em um enorme acaso, e poucas coisas são mais tenebrosas à humanidade do que aceitar estes acasos por si só, sem grandes emoções, poderes ocultos e profecias que retiram a beleza da coincidência em nome da fábula do destino.

Ancorar-se no presente para poder viver transições é uma arte por si só. E neste espectro duas artistas foram dedicadas para, sendo elas Caroline Rohwedder e Isadora Locatelli. Rohwedder utilizando a linguagem da videoarte, o registro da cidade, o tempo do som e da integração caótica do ambiente¹⁹⁴ a qual estamos inseridos, e Locatelli, pela fotografia, o intimista espaço do lar,

¹⁹⁴ Das notas de C.Rohwedder em Agosto de 2021 - “Efêmero - *adjetivo*”

1. 1.que dura um dia.
2. 2.que é passageiro, temporário, transitório

Tudo muda o tempo todo ao nosso redor. O que era ontem, hoje não está mais aqui ou não faz mais sentido. Pessoas, situações, objetos, seres, sons, gostos, cheiros, toques...Outras deixam saudade. Uma saudade cheia de significado, legado, importância. daquelas que a gente carrega para vida, levando Luz por onde passamos. Tudo muda o tempo todo ao nosso redor. Aproveitar o transitório é estar no presente momento. Com todos os sentidos atentos. Com tudo o que somos. Com todo nosso tamanho. O efêmero não precisa fazer sentido, ele precisa ser sentido.”

onde o caos reside em aspectos sutis do ser mais do que perceptível na vivacidade do ambiente que tentamos conservar em isolamento.

É com as notas de Locatelli seguidas pela obra em aquarela de João Pedro Bueno – Por ser a abstração sensível do terreno presente a qual vivíamos – que finalizo este registro do decorrer de nossas criações¹⁹⁵ e processos em “O Estado das Coisas”:

”Durante os dias de oficina discutimos e refletimos a respeito de assuntos como a temporalidade, a memória, o significado das coisas, a mudança, etc. Como tudo aquilo havia coincido com uma semana um tanto quanto conturbada e atarefada para mim, não fui capaz de me aprofundar como gostaria nas minhas próprias reflexões, porém creio que isso foi para o melhor quando percebi que às vezes o que precisamos é do simples, pois sua sutileza nos explica coisas complexas de uma maneira sutil e muito tocante. Diante disso, após uma sugestão em um dos dias da semana que nos foi dada para pensarmos em coisas que nos dão a sensação do passar do tempo, passei a perceber o mundo movendo-se à minha volta enquanto eu não prestava atenção nele. Percebi a potencialidade que tem uma imagem ou um simples gesto de provocar em nós sentimentos e ações, e optei por capturar por meio de uma câmera digital plantas e animais que me dão a sensação de que o meu entorno conversa comigo e me acalma, se eu parar para notá-lo. Ao editar as imagens, cheguei à conclusão de que em meio a momentos turbulentos, o que parece estar estagnado não está, e que criamos uma ilusão de tempo que nem sempre existe.”

I Locatelli, 2021.

¹⁹⁵ Para o fim da oficina realizei uma pequena instalação de penas dispostas em uma parede, sem título, contendo diversos voos por lugares que impossíveis de relembrar – pois não somos aqueles pássaros que perderam aquelas penas – ambientes percorridos e esquecidos, que de algum modo conservam primária ideia da função do voar, imparcial à sua real história, identidade. Juntas formavam um compilado de motivos e sensações de pássaros anônimos, fixados em uma parede, um espaço de despertencimento. É limitante, como aquele contexto nos era e continuará a ser com a passagem do tempo sobre nossas centenas de dias cada vez mais emaranhados, até que enfim já será impossível nos recordar do que fizemos, precisamente, no meio aos traumas que revestem estes fios de vivências pandêmicas.



“Sem título”, fotografia de Isadora Locatelli. Agosto de 2021.

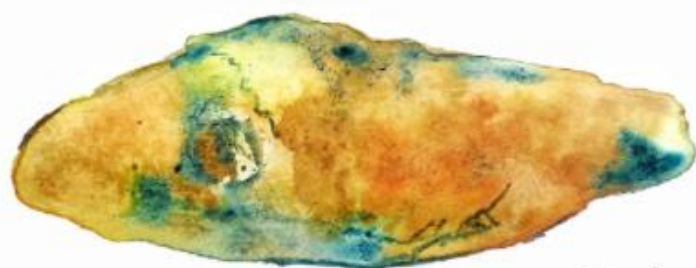


Screenshot da videoarte “Impressões” da fotógrafa Caroline Rohwedder, em 2021.

Alento

” Minha expressão de carinho e amor que me trás alento”.

J. P. Bueno, 2021.



Alento

Chibi

A graphic novel “Chibi” foi um longo trabalho individual em termos de imagem, que resultou em 65 páginas de ilustrações, um número baixo comparado a outros trabalhos de artistas sequenciais que estão habituados à centenas, mas que para mim enquanto artista de outras artes mergulhando em um primeiro trabalho de sequenciais, fora extremamente longo e desafiador. Contextualizando a obra, em 2015, aos meus 17 anos na época, Jonas Daggadol, nome artístico de meu pai, parou na porta de meu quarto, quando ainda morávamos juntos, antes de ir para a faculdade de Artes em Bauru meses dali, dizendo empolgado que havia tido uma ideia. Embora tenhamos nossas imensas diferenças até o dia de hoje, eu sempre o admirei enquanto escritor, de forma que escutar suas ideias eram e ainda são, eventos aguardados e apreciados. Em uns dois ou três minutos contou sua ideia do que viria ser uma primeira “Chibi”.

Durante a faculdade, fora bastante difícil desenvolver o projeto a qual havíamos criado o tal do roteiro inicial. Eu tinha pouco tempo e pouco dinheiro para fazer qualquer coisa, me dedicava quase integralmente à faculdade, e com o tempo que me restava, com uma saúde mental crítica no começo da vida adulta, tentava realizar a tal da Chibi no ano de 2016, que inicialmente era inteiramente realizada a tinta, onde a cada erro por insatisfação do escritor, esta culminava em refazer páginas muito complexas de ilustração, estilo que me propus a desenvolvê-la. Enquanto isso, o amadurecendo mostrava seus grandes e confusos olhos, e meus valores entravam em choque com os valores tradicionais das gerações anteriores. Em 2016, morando em uma pensão, tive que optar por remover a cama do meu quarto e dormir apenas com o colchão, para ter espaço para encaixar minha mesa de desenho no quarto e o improvisado cavalete, que era um banco de madeira encostado na parede. O local era muito pequeno, e todo trabalho artístico culminava em uma organização provisória do pequeno quarto dos fundos daquela casa em Bauru, São Paulo.

Em um semestre universitário, a primeira tentativa de realização da Chibi na crise das relações com o mundo culminara em uma paralisação daquele

roteiro inicial. Muitas vezes, nós, filhos, possuímos um maior amor incondicional por nossas mães e pais, tís e avós, maior do que os que eles têm por nós, e nós, enquanto nova geração, nem podemos reconhecer este fato, por muitas vezes sermos repreendidos por compreendermos tal cenário: enquanto os mais velhos sempre possuem justificativas eficazes para atos de abandonos ou da falta de aproximação para com seus filhos, enquanto nós, não devemos pensar em possuir razão alguma para perdôá-los, já que, aparentemente, não há o que ser perdoado. Amamos dolorosamente, repreendidos e oprimidos, até que com nossas novas famílias de amigos e outros tutores, e com o auxílio das terapias, possamos nos libertar destas profundas feridas, com compaixão e compreensão ao incorrigível passado.

Demoraram anos de releituras de roteiro até que Chibi fosse iniciada sem interrupções até sua publicação, que fora durante a pandemia. A rever a rota da Chibi e as 20 e poucas páginas já realizadas em anos anteriores. Decidi, então, refazer o roteiro, adaptá-lo e torná-lo atualizado a representações de igualdade de gênero expresso em personagens reais, trazendo-o a realidade da covid-19, alterando sua técnica completamente, aproveitando somente os esboços de alguns quadros das 20 velhas páginas manchadas de nanquim. Refiz o roteiro, o storyboard, a diagramação e seus rascunhos no espaço de mais ou menos 6 meses, tendo levado outros 6 a 8 meses para concluir a obra, num estilo completamente diferente da proposta original. Para mim, a “Chibi” foi um dos projetos mais importantes destes dois anos, um dos primeiros contatos híbridos entre manual e digital em termos técnicos: cada página fora primeiramente desenhada à mão, para depois ser finalizada e traduzida ao digital.

A experiência de realizar uma graphic novel e de me propor a começar a estudar as técnicas digitais foram um permanente divisor de águas. A reaproximação da animação, além de conceitualmente ter mudado muitas de minhas antigas percepções foram resultados da relação aos fazeres artísticos digitais na prática de Chibi. Depois de dois longos semestres, Chibi saiu do papel e ganhou um novo corpo depois da leitura de uma série que, assim como a prática digital, foi de extrema importância para minha individualidade. A obra ‘Hadashi no Gen’ (1973) de Keiji Nakazawa. Este marco histórico nas artes sequenciais e no ativismo social reacendeu, além de uma esperança perante a difícil vida artística na pandemia em termos financeiros.

Lembro de ler o último volume deitado em minha cama, após receber uma péssima notícia de finanças, que me jogaria novamente no arroz e pão

diários. Olhava fixamente para o teto com o volume no peito, pensando na trajetória de Gen, nos trigos, naquele curto inverno do sudeste brasileiro e dos poucos centavos em minha conta digital no banco, poucas moedas no pequeno baú de madeira dentro do guarda-roupas. A “Chibi” (2021), nesta altura, estava no primeiro dos seis ciclos, e esta conta a história de uma personagem assolada pela própria mente, perdendo o controle de seu pequeno ambiente antes tão seguro, que no fim, a confronta tortuosamente. Lembro de ter chorado bastante antes de deixar a cama, preocupado com as semanas seguintes, lembrava de que enquanto tivesse meus projetos, ainda haveria tempo de mudança daquela situação, que em vero não mudou milagrosamente, mas alcançou um platô, onde o desespero foi trocado pela sobriedade da paciência e da economia do pouco que se tem.

A Chibi progredia diariamente, seguindo alguns esquemas rotineiros de cadernos sempre na mesa de trabalho. Ela já fora desenhada enquanto fora da expectativa pública moralista, de uma clássica jornada do herói ou do anti-herói: O que a personagem vive é inspirado no brutal realismo imediatista de nossas ações enquanto pessoas em situações críticas. A personagem toma atitudes duvidáveis, é segurada pelas suas obrigações sociais enquanto trabalhadora de um sistema maior, e lidar com seus próprios problemas é apenas possível quando está desocupada. Quando desocupada, passa mais momentos pensando e sofrendo do que de fato tomando atitudes diante da situação ao desconhecido que se encontra. Sua constante disponibilidade ao mundo e indisponibilidade de si mesma rege a dança inconstante do caminhar da graphic novel, que silenciosamente vai de uma sensação maçante e incômoda pela monotonia do dia a dia aos impactos de pequenos eventos manifestados no material ao seu redor.

Ao fim de “Chibi”, nada é respondido, é apenas aliviado para nossa personagem principal. Os desejos de leitores são completamente ignorados, em prol da necessária e eminente resolução da agonia da personagem principal. Detalhes do cotidiano da obra relembram a importância das ações de autocuidado ou sua ausência, algo de fato vivenciado por nós, enclausurados pela pandemia. Pequenos rituais misturam-se a obrigações exteriores; nossos vícios foram amplificados, nos tornamos compulsivos e estranhos ao mundo, as ansiedades pouco são racionalizadas, pois não há, literalmente, espaço para tamanha distribuição das parcelas dos medos e sua adaptação ao novo. As vestes cobrem nossos naturais estados, e por isso a expressão pela vestimenta na dimensão individual se faz tão importante: como o que escolhemos comer,

nos constitui para dentro e para fora, é retrato ambulante dos intermináveis textos internos inseridos em uma sociedade que se expressa também pela vestimenta, e que muito tentou suprimir sua importância, embora sejam códigos tão fielmente seguidos por certas culturas que seu uso impróprio aciona os poderes legais do Estado¹⁹⁶.

Quando terminei a Chibi a avaliação de qual seria sua forma – Digital – fora resultado dos anos de amadurecimento das questões ambientais, visto que o caminho dos livros impressos poderia ser uma ideia perigosa e de desnecessária aprovação de pares, uma ausência de elegância artística em contextos que podem ser mais flexíveis, como das obras produzidas em épocas de isolamento social. Uma saída para isso seria a publicação digital gratuita, e volumes físicos pontuais eventualmente, ou num futuro distante. Acabei por comentar pouco sobre a obra com o público das artes, porém, escrever neste livro, é uma forma de manter a memória da existência da obra viva, mesmo que com baixíssima repercussão quando publicada. Jonas Daggadol, criador do roteiro original da obra, concordou com a ideia e acabou por abraçar a obra final, mesmo que tão diferente de seus planos originais. A ele, enquanto artista e enquanto pai, muito devo agradecer, porque mesmo com nossas profundas diferenças e desavenças, existe amor e respeito pelas nossas trajetórias, e é para mim com franca felicidade que digo como foi uma honra finalizar nossa primeira graphic novel, “Chibi”, carinho, consciência, e dedicação pela arte. Assinada assim, por Jonas Daggadol e Vannie Gama, em outubro de 2021, como simultaneamente uma memória da quarentena da covid-19 quanto uma memória das perigosas vastidões internas do ser.

¹⁹⁶ Dos jeans, às saias, às burcas, ao terno, ao poder da maquiagem, às pulseiras e colares. Alguns místicos, outros, místicos e com símbolo político, outros apenas políticos, como sutiãs e cosselets. A importância da moda é singular para a política, para a noção sociocultural de tradição, para os estigmas e para a aproximação ao divino. Para o cinema e o teatro, as vestimentas podem ir desde uma atribuição histórica necessária para estudos de época, quanto para símbolos de revoluções modernas, da criação do espírito das personagens e seus sentimentos. Para as artes sequenciais, é de extrema importância que seja trazida à tona corpos menos sexualizados, a banalização do vestuário que seja diferente das roupas fetichistas código para a representação das mulheres em milhares de produções sequenciais, algo para além de apenas os vestidos, os saltos e corpos raros, pois estas, como nenhuma fórmula, é capaz de representar o corpo feminino, seu conforto e identidade além do male gaze nos quadrinhos. Escolhi para a personagem principal de Chibi roupas que acredito serem características da moda da última época no ocidente, especialmente entre millenials: cardigans, jeans em cintura alta, o uso do cabelo natural e sapatos práticos, minimalistas, a conquista do uso do cabelo natural e maquiagens leves para o dia-a-dia, não por uma questão moralista de mulheres aparentarem a naturalidade de pouca maquiagem seguindo uma “discreta personalidade, pouco vulgar”, mas porque a arte da maquiagem é feita de tempo, e nem todas as mulheres priorizam estas horas para a maquiagem social complexa.



Quadros da graphic novel “Chibi” em processo híbrido. 2020-2021, por Vannie Gama e Jonas Daggadol.



“O cultivar das Imagens”.

Primeira Edição Digital.
Publicação VYSLab em Abril de 2022.
ISBN: 978-65-996365-1-6

*Agradeço à vida, aqueles que vivem, que viveram, e que irão viver as suas imagens e
as imagens do mundo.*

Vannie Gama.

Escritos em Bauru, Limeira e Jaguariúna – Estado de São Paulo, Brasil.

